

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

**Representaciones de otredad y salvajismo en películas del boom del
cine caníbal italiano**

David Francisco Carrión Corella
Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2021



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, David Francisco Carrión Corella, autor/a de la tesis intitulada “Representaciones de otredad y salvajismo en películas del boom del cine caníbal italiano”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

14 de abril de 2021

Firma: _____

Resumen

En este trabajo se analiza la representación del sujeto caníbal en la producción cinematográfica italiana de finales de los 70 y principios de los 80. Se presenta un estudio de tres películas, tomando en cuenta su estructura narrativa y sus aspectos estéticos más característicos. Esto nos llevó a descubrir cómo se repite una representación de jerarquías étnico-raciales que se derivan de una larga tradición literaria e historiográfica, que reflejan un pasado colonial que aún no ha logrado ser superado por completo. Estas películas hablan desde la marginalidad del cine B y los géneros de explotación, algo que refleja mucho la condición del caníbal al que representan. Esta característica intrínseca del cine caníbal nos ayudó a entender que pese a que la relación del occidental con el caníbal es conflictiva, dentro como fuera de la pantalla, las discusiones que se generan al poner estas tres películas bajo el lente académico son necesarias, y hasta cierto punto a sido descuidadas.

Palabras clave: Cine italiano, representación, canibalismo, estudios visuales, análisis fílmico, otredad

Tabla de contenidos

Introducción.....	9
Capítulo Primero Canibalismo, representación fílmica y otredad.....	11
1. Marco teórico.....	18
2. Metodología.....	23
3. Objetivos.....	27
Capítulo segundo Narrativa y estética del cine caníbal.....	35
1. Orígenes, características, y desarrollo del género.....	35
2. La narración del cine caníbal.....	40
3. La estética del cine caníbal	52
Capítulo tercero Política y epistemología del cuerpo caníbal.....	65
1. Representaciones del otro cultural.....	65
2. Colonialidad y epistemología de la diferencia.....	72
3. Dimensiones culturales.....	78
4. Dimensiones políticas e ideológicas.....	83
Conclusiones.....	87
Obras citadas.....	93
Anexos.....	99
Anexo 1: Fichas técnicas.....	99
Anexo 2: Afiches.....	101
Anexo 3: Matrices de análisis.....	104

Introducción

En el presente trabajo se va a analizar la producción de la representación del otro como caníbal en un grupo de películas de explotación italianas que hablan, representan, construyen e interpretan al tropo del canibalismo. El problema que nos planteamos resolver es por un lado hacer un análisis extenso del aparato fílmico que construye estas representaciones, y por otro, problematizar las dinámicas de representación que se dan desde el cine italiano (el segundo más grande para esa época, 1980) hacia las diferencias cultural, racial y epistémica que es la otredad caníbal. Este trabajo nace, en parte, como propósito de revalorizar el cine caníbal como género cinematográfico de discusión académica.

Hemos escogido este tema, primero, porque el cine se ha convertido en parte intrínseca del quehacer humano, por lo que, todas las producciones que se dan dentro de ese campo son relevantes. Las películas no solo entretienen, sino que influyen a las formas en como vemos, experimentamos y nos relacionamos con el mundo, por lo que es importante saber cómo, desde los distintos géneros cinematográficos, se manejan las distinciones de clase, etnia, género, etc., no solo desde las producciones culturales más canónicas. Con lo que respecta a lo académico, la razón es que, pese a ser un campo rico en significados con el potencial de generar infinitos tipos de discusiones, el cine caníbal no ha sido analizado lo suficiente, pese a que las problemáticas que este presenta tienen gran importancia, no solo académica, sino social, cultural y política, también. Aunque también parte del interés personal por los géneros de explotación, las narrativas no tradicionales, y las estéticas no-canónicas.

Para el análisis nos hemos valido de la metodología multidisciplinaria de los estudios visuales, en este caso hemos utilizado el análisis fílmico y el análisis de discurso, resemantizados desde un enfoque poscolonial. El análisis fílmico nos ha servido para dividir las películas en sus elementos formales, el plano, la escena y la secuencia, esto para lograr acceder a todas las dimensiones que plantea la representación del caníbal, tanto visual como narrativamente, puesto también que utilizamos el análisis narratológico y semiótico. Luego hemos puesto nuestros hallazgos a través de la lente teórica, para así plantear las dimensiones culturales y epistemológicas del representar al otro.

En nuestro primer capítulo planteamos una introducción, en general al cine de explotación, y específicamente al cine caníbal, como subgénero de este. Hicimos una pequeña revisión de los orígenes e influencias del género. En base a esto nos planteamos preguntarnos como este género se relaciona con el otro, y a través de esto elegimos un abanico de conceptos para nuestro aparato crítico, los que hemos utilizado en nuestro análisis. También hicimos una revisión de lo que hasta ahora se ha escrito sobre el cine caníbal, que específicamente no ha sido mucho, pero que ha sido tratado superficialmente por escritos que tratan sobre el cine de explotación italiano y europeo, de los 70 y 80.

En nuestro segundo capítulo hemos realizado un análisis formal de nuestras tres películas, esto con el objetivo de desentrañar las dinámicas de representación presentes en cada uno. De aquí también que logramos entender cómo funciona la estética del cine caníbal y sus dimensiones, como esta logra causar emociones en el espectador, y como estas emociones luego se convierten en formas de interpretar las relaciones entre diferentes culturas. Hemos dilucidado en función a que personajes se plantea la puesta en escena, y cuál es el verdadero papel del caníbal dentro de estas narrativas.

Para nuestro último capítulo, tomamos nuestros resultados del análisis formal de las películas y los pusimos frente a conceptos que nos ayudan a entender relaciones entre una cultura dominante y una dominada. Para entender los regímenes de verdad utilizamos conceptos como: civilización, barbarie, para analizar las dinámicas de construcción de otredades: salvajismo, canibalismo, alteridad, subalternidad, otredad. Por otro lado para entender las dimensiones políticas e ideológicas: colonialidad, sistema moderno-capitalista. Todo esto para problematizar estas películas, y al mismo tiempo revalorizar su importancia académica, tomando en cuenta no solo sus errores, sino también sus aciertos.

Capítulo primero

Canibalismo, representación fílmica y otredad

El ojo académico ha sido por mucho tiempo esquivo de géneros de cine poco convencionales, géneros que muchas veces están lejos del margen de “calidad” impuesto por críticos y académicos. Esto ha cambiado durante el último cuarto de siglo, por lo que el propósito del presente trabajo es dilucidar la relación entre representaciones del canibalismo en el cine con los aspectos formales del mismo y como en este cruce se pueden encontrar aspectos epistemológicos, ideológicos y culturales de gran valor. Desde la antropología al canibalismo se lo ha pensado como una práctica cultural que precede a la historia, y que se ha mantenido, ya incluso entrado el siglo XX, en tribus donde no ha logrado llegar la empresa civilizatoria de la modernidad. La etiqueta de “caníbal monstruoso” reafirma la identidad heroica del colonizador y relega la identidad de salvaje a la otredad, creando modelos de construcción y disolución de identidades (Jauregui, 2008, 13), que de una forma u otra están presentes incluso en la actualidad. Las dinámicas que se presentan entre otredad y mismidad, tomando como otro al caníbal y cómo mismo al hombre blanco civilizado, han sido representadas desde el cine de explotación italiano de una manera bastante particular, en comparación a instancias previas (cine y literatura). Para esto es necesario esbozar, comenzando, por un lado la representación del otro como caníbal; por el otro, los aspectos formales del cine caníbal italiano; y por último, las implicaciones epistemológicas e ideológicas de estas representaciones, para a través de esto llegar a una reflexión acerca de las otredades presentes en la discusión, ya que el indígena como caníbal ha sido un tropo que ha dado forma a posteriores representaciones del otro en Latinoamérica.

Nuestro propósito es investigar cómo se manejan las representaciones de otredad y salvajismo en tres películas italianas de explotación, que giran alrededor de la figura del canibalismo. Para esto es pertinente comenzar aclarando qué es el cine de explotación. Dentro de la historia y teoría del cine, el cine de explotación viene a ser el género de la ficción cinematográfica que basa su atractivo en los temas moralmente inaceptables y socialmente escandalosos como el comportamiento sexual humano degradado, el erotismo, la violencia, el crimen y el consumo de drogas, etc. (Schaefer, 1999, 3). Los

discursos de otredad en películas de este género son contruidos desde un locus de enunciación eurocéntrico. Como objetivo de este trabajo se empezará con un análisis de la representación del otro, y cómo esta es presentada a través de una estética que responde a cánones específicos del género. Continuando con un análisis epistemológico, político y cultural de la representación del otro dentro del contexto poscolonial contemporáneo. Por último, se terminará con un análisis de cómo estas películas funcionan a un nivel ideológico y discursivo, tomando en cuenta las polémicas y diálogos que se generaron alrededor de estos textos fílmicos, pero sin ahondar demasiado en estos aspectos extrínsecos. Las películas que hemos elegido para este trabajo son las siguientes: *Eaten Alive!* (1980, 91 min.), *Cannibal Ferox* (1981, 93 min.) ambas de Umberto Lenzi, y *Cannibal Holocaust* (1980, 96 min.) de Ruggero Deodato.

Nuestro interés es estudiar cómo se construye el discurso de la otredad desde la visualidad y discursividad del cine de explotación, uno que en la mayoría de los casos viene a considerarse de “mal gusto” y por lo tanto también ha sido excluido del discurso hegemónico del cine (al igual que otras formas de cine que no encajan dentro del canon del mainstream y el cine de autor). Por largo tiempo el cine de explotación ha sido el otro dentro de la historia del cine, y a recorrido un largo camino para ser incluido dentro de análisis legitimados por la crítica y la academia (por ejemplo gracias a los esfuerzos de Jeffrey Sconce que veremos más adelante), se ha estudiado al cine de explotación italiano desde sus aspectos más formales, por lo que ha hecho falta estudiar la representación del otro en los subgéneros de explotación desde una perspectiva cultural más amplia. Al cine de explotación también se lo podría ver como el salvaje, el opuesto al mainstream y al cine arte, por sus narrativas y puestas en escena bastante sugestivas. Nos interesa mostrar cómo desde ese lugar se producen diálogos entre distintas disciplinas y campos de conocimiento, que parecieran no tener relación entre sí. Nos planteamos establecer una línea desde las teorías poscolonial y decolonial (Bhabha, 2013; Beverley, 2004; Dussel, 1994; Quijano, 1999), que nos servirá para los procesos de formación y consolidación de la figura del caníbal como alteridad de la civilización, tomando como momento primordial el descubrimiento y la colonización de América. Esta investigación se basa en los estudios de cine (Casetti y di Chio, 2007) en los que nos basaremos para construir una matriz de análisis formal (Anexo 3); y el análisis ideológico del discurso (Foucault, 2008) que utilizaremos para encontrar indicios socioculturales e ideológicos dentro del discurso cinematográfico.

El cine caníbal italiano nace en 1972 con *The Man From Deep River*, dirigida por Umberto Lenzi. Esta película se convirtió en el modelo de todas las películas caníbales que le sucedieron, y estableció a Lenzi como uno de los principales exponentes del género. Pese a esto existe discrepancias por quien inició el boom del cine caníbal, oponiéndose a Lenzi esta Ruggero Deodato, quien afirma que su película *Last Cannibal World* de 1977, es en realidad la que inició la corriente. Deodato afirma que estudió sobre canibalismo y ritualidad antes de filmar su película, algo que según él, Lenzi no realizó en su primera película, pero que ya se puede ver una exploración en *Cannibal Ferox*.

En esta investigación decidimos estudiar *Eaten Alive!* (1980) y *Cannibal Ferox* (1981) de Umberto Lenzi, y *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato. Las razones para haber elegido estas películas son varias; en primer lugar, son las que más difusión tuvieron alrededor del mundo, por lo tanto, las que fueron más discutidas y criticadas. En segundo lugar, pertenecen al momento en el que el ciclo de películas caníbales llegó a su punto máximo de auge, antes de su posterior declive y desaparición para la segunda mitad de los 80, por lo que son los ejemplos más ricos para ser analizados. Tercero, con respecto a las representaciones de binarismos como barbarie/civilización, bueno/malo, etc., en estas películas nos muestran ambas caras, el blanco bondadoso/el blanco sádico, la tribu víctima/la tribu victimaria, por lo que al final no se reduce la diferencia cultural al lado malo de estas oposiciones, sino que se generan diálogos entre representaciones y modos de representar, que nos ayudan mucho a entender cómo se construye al otro dentro de las mismas películas. Por último, es la relevancia que han adquirido estas películas en los últimos años, dentro de círculos especializados sobre cine B o cine de culto, y como estas nuevas audiencias han llegado a revalorizar y resignificar estas películas, por lo que es necesario también reflexionar como representan al otro cultural y como estas representaciones pueden ser analizadas en nuestro tiempo. A continuación expondremos algunos aspectos extrínsecos de las películas, que nos ayudarán a elucidar el contexto en el que aparecieron.

Comenzando por *Eaten Alive!*, esta película fue estrenada el 20 de marzo de 1980, y es la segunda película de Umberto Lenzi que trata el tema del canibalismo. Debido al éxito de *The Man From Deep River*, productores y distribuidores alemanes, donde la película tuvo mucho éxito, le pidieron a Lenzi que en su siguiente película incluya una escena de violación de una mujer blanca por parte de uno de los miembros de la tribu. Filmada antes del lanzamiento de *Cannibal Holocaust*, la película es un relato ficticio del

reverendo Jim Jones y la masacre de Jonestown. América no había confrontado el tema de los cultos religiosos, por lo que, que un cineasta italiano toque el tema de los cultos religiosos, y sobre eso le añada el tema del canibalismo, era algo que no se podía haber dado en otra parte del mundo, ni en otro momento, ni de otra forma. Lenzi optó por utilizar una narrativa tradicional de acción/aventura en lugar del estilo mondo (el que definiremos más adelante) como en películas anteriores de caníbales.

Resumida sucintamente la película trata de una mujer llamada Sheila que está buscando a su hermana, que ha desaparecido en las selvas de Nueva Guinea. Sheila se une a Mark, un soldado americano desertor de la guerra de Vietnam, ambos se encuentran con muchos peligros en la selva mientras buscan a Diana, la hermana de Sheila. Diana se ha unido a un culto de purificación dirigido por un hombre llamado Jonas. Jonas abusa física y sexualmente de sus seguidores y de la gente local por igual. Mark y Sheila encuentran a Diana en la aldea de Jonas donde presencian a una viuda nativa, llamada Mowara, como es violada ritualmente después de que el cuerpo de su difunto esposo ha sido quemado en una pira. Un grupo, formado por Mowara, Mark, Sheila y Diana escapa a la jungla. Jonas envía a sus hombres tras ellos, en medio de la jungla Diana y Mowara son atrapadas por un grupo de caníbales, mientras que Mark y Sheila miran impotentes desde los arbustos. La pareja escapa rápidamente, cuando los helicópteros enviados por las autoridades vienen a buscarlos, para al final volver a Nueva York. De vuelta en la aldea, el resto del culto comete suicidio ritual, otro guiño de Lenzi a la tragedia de Jonestown.

Para la película, Lenzi utilizó imágenes anteriores de otras películas entre estas, *The Man From Deep River* del mismo Lenzi, y *Last Cannibal World* de Deodato. Lenzi se divierte, imbuyendo a sus personajes con un encanto que recuerda un poco a películas del estilo de Indiana Jones, que eran populares en ese momento. *Eaten Alive!* fue filmada en el parque nacional Kandy, que en ese tiempo pertenecía a la capital de Sri Lanka. A partir de las críticas contemporáneas, Tim Pulleine (1981) del *Monthly Film Bulletin* señaló a la trama y puesta en escena de la película como “caótica”, también descubriendo que la película estaba “iluminada por momentos ocasionales de hilaridad involuntaria” (251).

Aprovechando el impulso que tenía el género en ese momento, Lenzi se aventuró a filmar otra película de caníbales, *Cannibal Ferox*, inmediatamente después de *Eaten Alive!*, y fue estrenada el 24 de abril de 1981 en Italia. *Cannibal Ferox* también fue

lanzada sin cortes en video en el Reino Unido alrededor de 1982, pero las imágenes transgresivas de la película y las escenas de tortura y matanza de animales reales resultaron en la prohibición inmediata de la película bajo la Ley de Publicaciones Obscenas, encontrándose durante años en la infame lista de los “video nasty”.¹ De aquí que se ayudaron de esto como parte del marketing de la película, afirmando que la película ha sido prohibida en 31 países, a pesar de que varios países han levantado la prohibición desde que se imprimió por primera vez este eslogan se sigue utilizando². En este caso Lenzi presenta una postura más seria al tema del canibalismo, lo que la diferencia a esta película de su predecesora. En *Cannibal Ferox*, Lenzi intenta mostrar como el canibalismo es una consecuencia de la colonización por parte de los blancos, en este caso siguiendo un poco la postura de Deodato. Pero al final de todo, el mismo Lenzi afirma que “en realidad *Eaten Alive!* y *Cannibal Ferox* fueron hechas solo porque necesitaba pagar mis impuestos. Me había quedado sin dinero” (Waddell, 2015). Filmada en la jungla colombiana en película de 16 mm bastante granulada, la película ha sido sometida al mismo tipo de cortes mutilantes que algunos de los personajes, en particular en las secuencias que exponen la matanza de animales.

Esta película trata de la aventura de una estudiante de posgrado y antropóloga de Nueva York, Gloria, su hermano Rudy y su amiga Pat, que viajan a una parte remota de la selva amazónica para encontrar y desaprobando la teoría que el canibalismo es una práctica común entre las tribus locales, cuando se topan con algo mucho peor: una situación cruel y sádica. En la selva se encuentran con un traficante de drogas sádico y desequilibrado, llamado Mike Logan, y su compañero, Joe, quienes se están escondiendo en la jungla de cargos de asesinato y tráfico de drogas en Nueva York, y en ese momento están utilizando a los nativos para extraer esmeraldas y cosechar coca. Cuando el enloquecido Logan mata a algunos nativos, incluida la hija del jefe de la tribu, solo por su disfrute sádico, los indígenas se vuelven en su contra y someten a los dos traficantes, y a los otros desafortunados americanos a torturas y muerte bajo la “ley de la jungla”.

Narrativamente *Cannibal Ferox*, es una evolución en la filmografía de Lenzi, ya que como resalta Anton Bitel en una reseña retrospectiva de la película afirma que “es

¹ “Video nasties” es un término coloquial en el Reino Unido para referirse a una serie de películas distribuidas en videocasetes que fueron criticadas por su contenido violento por la prensa, comentaristas sociales y varias organizaciones religiosas durante la década de los 80 y parte de los 90 (BFCC, 2005)

² Pese a que vamos a resaltar algunos aspectos con respecto a la recepción de esta y de las otras dos películas, un extenso estudio de recepción y repercusiones sociales, se plantea como posibilidad para futuras entradas sobre el cine caníbal.

una historia en la que compiten diferentes historias: el artículo de la revista sobre el canibalismo en Mañioca versus la insistencia de Gloria de que el canibalismo en sí mismo no es más que un cuento colonialista; el relato de Mike de lo que sucedió en el pueblo versus la versión correctiva de Joe de los mismos eventos; y la historia sobre el destino de los gringos contados por la tribu amazónica a las autoridades, una falsa narrativa que traumatizó a Gloria en última instancia para poner fin al mito del canibalismo”³ (30 de julio 2018).

La tercera película para analizar en esta investigación es *Cannibal Holocaust*, un filme prohibido, incautado y/o muy censurado en la mayoría de las áreas del mundo. Se ha ganado la reputación de ser uno de los filmes de cine más atemorizantes, siendo calificado como “una de las películas más extremas”⁴ y difíciles de presenciar (Slate, 2006, 108). Utilizando una combinación narrativa oficial y un estilo documental como el de las películas mundo, la película de Deodato desdibuja la línea entre la realidad y la fantasía, creando una experiencia de “mockumentary”⁵ que conmocionó y disgustó a los críticos de cine y al público a principios de los 80. Influenciado por los documentales de directores de Mondo como Gualtiero Jacopetti, *Cannibal Holocaust* se inspiró en la cobertura de los medios italianos sobre el terrorismo de las Brigadas Rojas. La cobertura incluyó informes de noticias que Deodato creía que se representaban, una idea que se convirtió en un aspecto integral de la historia de la película (Syder, 2009). Aproximadamente la mitad de la película consiste en el metraje perdido del equipo documental, cuya presentación innova el género de metraje encontrado que luego fue popularizado en los 90 por el cine estadounidense con películas como *The Blair Witch Project* (1998) o *The Last Broadcast* (1998). Notoria por su realismo, *Cannibal Holocaust* se filmó principalmente en la selva amazónica del departamento de Leticia en Colombia, al igual que *Cannibal Ferox*, con tribus indígenas que interactúan con actores estadounidenses e italianos. *Cannibal Holocaust* se estrenó el 7 de febrero de 1980 en Italia, en sus primeros tres días tuvo una buena taquilla, pero de inmediato fue bloqueada y prohibida en Italia, aunque tuvo bastante éxito internacional, lo que la convirtió en un éxito económico, que ayudó a mantener el momentum del cine caníbal por unos años más.

³ Traducción propia.

⁴ Traducción propia

⁵ Mockumentary es un tipo de película o programa de televisión que representa eventos ficticios pero se presenta como un documental. Los mockumentaries a menudo se presentan como documentales históricos, con B roll y cabezas parlantes que discuten eventos pasados, o como piezas de cinéma vérité que siguen a las personas a medida que pasan por varios eventos. (Campbell, 2007, 53)

Deodato fue criminalizado, y fue al principio sentenciado a seis meses de cárcel, lo que después fue cambiado a una advertencia. Según Deodato quería hacer una película que el cine americano no pueda reproducir, porque nunca serían lo suficientemente valientes para hacer una película de tal naturaleza (Bitel, 2018). La crítica estuvo dividida en su tiempo, y sigue dividida actualmente. Los partidarios de la película la citan como un comentario social serio y bien hecho sobre el mundo moderno. Los detractores, sin embargo, critican el exagerado derroche y los asesinatos de animales genuinos, y también señalan una supuesta hipocresía que presenta la película. Desde su lanzamiento original, *Cannibal Holocaust* ha sido objeto de censura por parte de activistas morales y animales. Además de la sangría gráfica, la película contiene varias escenas de violencia sexual y crueldad genuina hacia los animales, temas que encuentran a la película en medio de la controversia hasta nuestros días.

Cannibal Holocaust trata de un antropólogo de Nueva York llamado Harold Monroe, que viaja a la salvaje e inhóspita selva de Sudamérica, para descubrir qué le sucedió a un equipo de documentalistas que desapareció dos meses antes mientras filmaban un documental sobre tribus caníbales primitivas en lo profundo de la selva amazónica. Con la ayuda de dos guías locales, el profesor Monroe se encuentra con dos tribus, los Yacumo y los Yanomamo. Mientras se encuentra bajo la hospitalidad de esta última tribu, encuentra los restos del equipo documental y varios carretes de su película no terminada. Al regresar a la ciudad de Nueva York, el profesor Monroe mira los fragmentos de la película en detalle, en la que aparecen el director Alan Yates, su novia Faye Daniels y los camarógrafos Jack Anders y Mark Tomaso. Después de unos días de viaje, la película detalla cómo el equipo organizó todas las imágenes de su documental aterrizando y torturando a los nativos. A pesar de las objeciones de Monroe, el estudio de televisión todavía desea transmitir el metraje como un documental legítimo. Para cambiarles de opinión, Monroe muestra a los ejecutivos de la estación los carretes finales de la película, para que puedan ver de primera mano cómo llegó a ser ese el destino del equipo.

Estas tres películas fueron en algún punto prohibidas o censuradas lo que terminó haciéndolas más populares. Las películas censuradas con frecuencia pueden plantear cuestiones de autenticidad a medida que los fanáticos se preguntan si han visto un corte verdaderamente sin censura, lo que despierta curiosidad en el público, convirtiéndose en películas de culto. Se ha afirmado falsamente que las películas de culto han sido

prohibidas para aumentar su reputación transgresora y explicar su falta de penetración en el mainstream. Las campañas de marketing también han utilizado tales afirmaciones para despertar el interés de audiencias curiosas, como fue en el caso de *Cannibal Ferox*. La aparición y popularización del video casero durante los 80 permitió a los fanáticos de las películas de culto conseguir películas raras o prohibidas, dándoles finalmente la oportunidad de completar sus colecciones (Hutchings, 2003).

(Para más aspectos técnicos referirse al anexo 1.)

1. Marco teórico

En el caso de este trabajo nuestro marco teórico se basa en la construcción de la otredad y como esta es representada. El extremo de la otredad pasa del salvajismo al canibalismo, que viene a ser la máxima forma de alteridad frente a lo civilizado. Para explicar cómo se construye al otro haremos una revisión de varios conceptos de la teoría poscolonial (planteada aquí como toda la producción literaria o las prácticas contrahegemónicas que generaron las personas provenientes de los lugares invadidos, con la intención de desplazar los saberes impuestos por Europa) y de la teoría decolonial (que aquí nos servirá de complemento ya que se diferencia de la teoría poscolonial, en tanto que no se localiza en un tiempo determinado [modernidad], sino que cuestiona la colonialidad independiente de un marco temporal de referencia, y además plantea un “locus de teorización” propio para pensar las particularidades del contexto latinoamericano). También plantearemos una definición histórica y cultural del tropo del canibalismo, así como también un análisis de las distintas formas de representar al otro. El canibalismo ha llegado a enraizarse en el imaginario eurocéntrico y ha llegado a convertirse en un estereotipo por lo que también utilizaremos esta categoría para nuestro análisis. La representación del sujeto caníbal, como aparece en las películas que nos hemos propuesto a analizar viene de la tradición de la literatura inglesa de aventura de los siglos XVIII y XIX. También desplegaremos varias teorías para poder analizar la estética y la narrativa de nuestras películas. Por otro lado, utilizaremos modelos de análisis de discurso en conjunto con el análisis fílmico, para así encontrar relaciones entre las representaciones de otredad en estas películas. De aquí que nos quedaría por analizar los aspectos ideológicos y epistemológicos de estas obras.

Tomaremos como punto de partida la idea de “otredad”, teniendo como sujeto al otro (bárbaro, salvaje, caníbal) ⁶. La construcción de la otredad latinoamericana también se dio desde el lado del discurso religioso como lo plantea Enrique Dussel (1994). Para él la evangelización es parte del encubrimiento del genocidio que se dio durante la colonia. De aquí que se construye al otro a través de la lógica religiosa. Se propone una supuesta superioridad del cristianismo sobre las religiones autóctonas que son catalogadas como demoniacas. De aquí que Dussel cuestiona la idea de “encuentro de dos mundos” diciendo: “El concepto de ‘encuentro’ es encubridor porque se establece ocultando la dominación del ‘yo’ europeo, de su ‘mundo’, sobre el ‘mundo del otro’, del indio” (76). De este modo podemos entender que la representación del otro, como lo plantea Dussel, es también parte de este encubrimiento. Por otro lado, Todorov (2010) habla de la participación que tuvo Cristóbal Colón en la construcción del indígena como alteridad. En un principio el propósito de Colón no es buscar riquezas, aunque es esa su justificación para con la corona y con su tripulación. Lo que Colón buscaba con esta expedición era conseguir el apoyo y financiamiento para emprender una campaña de recuperación de Jerusalén que estaba en ese momento en manos de los musulmanes. Para Todorov “Colón establece distinciones sutiles entre indios inocentes, potencialmente cristianos, e indios idólatras, que practican el canibalismo, o indios pacíficos (que se someten al poder), e indios belicosos, que merecen ser castigados de inmediato” (54). Aquí podemos ver que desde el principio del descubrimiento de América se empezó a construir una taxonomía de la diferencia basándose en su nivel de civilidad o su potencial para ser civilizado/dominado. Por otro lado, Santiago Castro-Gómez (2000), plantea que en una primera instancia el otro se construye como resultado de la implantación del sistema moderno-capitalista, que busca generar individuos que sean más productivos para el propio sistema y así este se mantenga. Este sujeto civilizado es construido a través del lenguaje escrito, las constituciones, los manuales de urbanidad y las gramáticas. Castro-Gómez plantea que:

La modernidad es una máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas. La crisis actual de

⁶ La línea de tiempo en relación con la concepción del otro como caníbal/salvaje que nos hemos planteado recorre tres momentos importantes; el colonial, el de la literatura de aventura de alrededor del siglo XIX y el rescate y reinterpretación por el cine italiano, aunque hacemos pequeña mención del mito del buen salvaje antes de la conquista de América, identificamos aquellos tres momentos como los más importantes. Por lo que podemos pensar sujeto caníbal como un proceso histórico.

la modernidad es vista por la filosofía posmoderna y los estudios culturales como la gran oportunidad histórica para la emergencia de esas diferencias largamente reprimidas (88).

Esto nos ayuda a entender como dentro de los procesos de modernidad y civilización, se plantea solo una forma válida de sujeto, el europeo, todo quien no encaje en ese modelo es representado como la alteridad.

Aquí vale primero aclarar la distinción entre teoría poscolonial y teoría decolonial⁷. La teoría poscolonial se entiende como aquella postura que busca comprender en qué consistió la larga historia del colonialismo, para revisar si esas prácticas siguen replicándose y por qué. En este sentido, y siguiendo a Young (2006), se puede afirmar que una de las tareas de los estudios poscoloniales es la de contribuir a la generación de una “etnografía crítica de Occidente” (12), para analizar su historia con la consciencia de sus propios excesos y recordar que, incluso hoy, el conocimiento occidental contiene discursos coloniales que hay que derrumbar. En cambio las teorías decoloniales, que superan a las poscoloniales por quedar ancladas a la discusión de la modernidad, y que ligan la problemática casi de manera exclusiva con el sistema económico capitalista, pretenden ir más allá de la descolonización, como la lucha para dejar de ser colonizadas y colonizados, y para presentar “otras” alternativas que contribuyan a mostrar los efectos negativos del poder hegemónico y que traigan consigo la colonización y la colonialidad en el poder, en el saber y en el ser. Ello debe llevar a crear condiciones epistémicas de emancipación que posibiliten tener un pensamiento crítico. Desde la teoría poscolonial autores como Peter Childs y Patrick Williams (1997), así como Alfred López (2001), plantean que esta teoría se preocupa de las producciones culturales. En los textos poscoloniales se rechazan las premisas de una intervención colonial (ya sea civilizadora, modernizadora o evangelizadora), por lo que se separa del discurso colonial a través de una crítica al mismo, una especie de contra ataque. Es difícil precisar el periodo de tiempo en el que aparece el poscolonialismo. Algunos ven a esta corriente como una forma de escritura de países que fueron colonias de Europa (una forma de historización), mientras que otros la miran como un conjunto de herramientas discursivas que se resisten al colonialismo y a sus continuos efectos. Algunos teóricos marxistas ven al colonialismo como una fase o modalidad del imperialismo que ya

⁷ La revisión de estas dos corrientes nos permitirá analizar conjuntamente aspectos de poder, conocimiento, raza, jerarquización, subjetividad, y política económica.

terminó su vida útil. En pocas palabras, plantean al poscolonialismo no como un discurso, sino como una forma de leer y cuestionar la herencia colonial. Por otro lado autores latinoamericanos como Walter Dignolo (1996) y Aníbal Quijano (1999), plantean conceptos desde la teoría decolonial para entender los procesos postcoloniales. Dignolo plantea el concepto de “razón postcolonial”, que trata de insinuar una forma de pensar que se articula en los legados coloniales, y a partir de la construcción de esos legados, trata de pensar la modernidad. La razón postcolonial viene a desplazar el concepto de razón construido en la modernidad. Por otro lado Quijano, desde el giro decolonial⁸ plantea el concepto de “colonialidad del poder”, que da cuenta de uno de los elementos fundantes del actual patrón de poder, la clasificación social básica y universal de la población del planeta en torno de la idea de “raza”, reproduciendo las lógicas coloniales. Ya que la idea de raza ha probado ser más eficaz y perdurable como instrumento de coerción social.

Por el lado de lo que concierne a la figura del caníbal, puntos de vista antropológicos como los de Marvin Harris (2014), Eduardo Viveiros de Castro (2010) y Adolfo Chaparro (2013), que plantean al canibalismo como un conjunto de prácticas culturales, como una forma de pensar (una metafísica), y también como un acto racional e inteligible. El punto de vista de Carlos Jauregui (2008) va a ser de gran importancia para este trabajo. Jauregui sostiene la hipótesis de que América Latina ha sido construida imaginariamente como una “Canibalia”, esto es, un amplio espacio geográfico-cultural determinado por la imagen del monstruo antropófago comedor de carne humana, o bien por la de un cuerpo fragmentado y devorado por el colonialismo. *Canibalia* indaga en la semiótica cultural para significar el canibalismo desde una mirada cartográfica al otro, donde el caníbal se erige en signo de una América Latina ya como lugar de deseo y dominación, en una de las lecturas que sugiere su construcción ideológico-simbólica.

Dicho esto podemos construir una relación entre la idea de otredad y la de caníbal. Por un lado, ya que dentro de la construcción del discurso de la otredad, este era comparado con el modelo de civilización europeo, y tomando en cuenta que incluso

⁸ El giro decolonial, tiene en cuenta el pensamiento poscolonial y tiene como objetivo la acción política para dismantlar las estructuras y el pensamiento coloniales persistentes. Los teóricos decoloniales plantean políticas y actividades de desconstrucción del colonialismo (Dignolo, 2007). El giro decolonial no se refiere a una sola escuela teórica, sino que apunta a una familia de posiciones diversas que comparten una visión de la colonialidad como un problema fundamental en la era moderna (así como posmoderna y de la información), y de la decolonización o decolonialidad como una tarea necesaria (Maldonado-Torres, 2011).

previo a la conquista ya existía un modelo de barbarie. Por esto lo que se da durante el encuentro entre Europa y el nuevo mundo es una especie de transposición del modelo de barbarie (una construcción mítico-religiosa), al de la diferencia étnica (otredad). Por lo tanto, esto desemboca en que la figura del caníbal sea homóloga a la idea de otredad, pero no solo eso, sino al extremo de la otredad.

El concepto de subalternidad nos ayuda a complementar esto. En su libro *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural* John Beverley (2004) explica los problemas de los estudios subalternos como un campo éticamente urgente en los estudios latinoamericanos. Enmarcando los debates en estudios culturales y estudios subalternos, de acuerdo con Spivak (2005) la subalternidad es una posición sin identidad, una posición “donde las líneas sociales de movilidad, al estar en otra parte, no permiten la formación de una base de acción reconocible”⁹ (476). Beverley (2004) complementa esto diciendo que “(...) el subalterno no es una categoría ontológica, designa una *particularidad* subordinada, y en un mundo donde las relaciones de poder están espacializadas ello implica que tiene un referente espacial, una forma de territorialidad.” (23). De aquí que podemos entender que el subalterno, al igual que el caníbal, encajan dentro de una relación geopolítica de poder entre la visión eurocéntrica y la autoridad de representar, esto demarcado por la separación geográfica del otro con respecto al europeo, todo esto como resultado de los procesos de colonización.

Desde los estudios culturales, Stuart Hall (2014) piensa a la representación como práctica significativa que permite la construcción de la otredad. Plantea que la diferencia es esencial para el significado, considerando la representación desde distintos enfoques: lingüístico, social, cultural y psíquico. Analiza varios casos en los que la representación del otro racial es utilizada como un espectáculo para los blancos. Explica una racialización del mundo doméstico y domesticación del mundo colonial, y como se distingue a la cultura del hombre blanco con la naturaleza del negro (en general todo el que no es blanco). Propone que existe un conocimiento racializado siguiendo la dinámica saber/poder de Foucault. También infiere sobre las estrategias de representación del otro a través del estereotipo, que excluye lo diferente; y el fetichismo que lo incluye pero solo cuando se resalta una parte específica del todo. Estas estrategias de representación racializada producen una desintegración del sujeto a partir de la figura del estereotipo. Hall argumenta que “un discurso produce, a través de diferentes prácticas de

⁹ Traducción propia

representación (academia, exhibición, literatura, cuadros, etc.) una forma de conocimiento racializado del Otro (Orientalismo) profundamente implicado en las operaciones de poder (imperialismo)” (432). De aquí que podemos identificar como las dinámicas de poder/saber están involucradas en la construcción del Otro.

Para terminar con la construcción de la alteridad no podemos olvidarnos de la idea de salvajismo como estadio previo al canibalismo. El salvajismo puede ser planteado como un estadio previo al canibalismo, por eso es pertinente analizarlo también aquí. Roger Bartra (1993) explora el origen del mito del salvaje en los cuentos folclóricos en especial los de los hermanos Grimm, para así detallar el origen de este mito que se lo puede rastrear a la literatura oral de algunas sociedades primitivas (salvajes). A través de estas narraciones se crea también el mito del salvaje noble, que era un hecho, en su mayoría, aislado ya que los salvajes eran vistos como una amenaza. El mito del buen salvaje aparece durante la ilustración, y se da como una forma de romantización del hombre en estado natural. De *homo sylvatius* a *homo sylvestris* (38), lo que implica una transición de amenaza a nobleza.

Con respecto a los estudios de cine, autores como Roberto Marcos y Pedro Colón (2016), analizando al cine hollywoodense, llegan a la conclusión de que, en particular este cine, siempre necesita un “chivo expiatorio” a quien villanizar para ellos así aparecer siempre como el héroe, explican como este villano puede llegar a cambiar dependiendo del contexto, el cine caníbal italiano, al tratar de parecerse lo más posible a Hollywood, repite estas mismas formas de representación del otro. Estos autores plantean que “las películas no reflejan simplemente la realidad: también la producen” (14), a lo que aquí se refieren es que el cine posee un potencial de influir dentro de la realidad, por lo tanto cualquier representación fílmica nunca es inocente.

Por otro lado, la representación del canibalismo en la literatura occidental se remonta a la tradición inglesa de los relatos heroicos de colonizadores que se aventuraban a lugares recónditos para buscar valor en ellos, estos lugares eran África, América y parte del sudeste asiático. En el boom del cine caníbal italiano de finales de los 70 se da un regreso a este tipo de historias de aventuras. Andrea White (1993) resalta las características del género y como este responde a los aspectos culturales y epocales en los que estas obras aparecen. Jennifer Brown (2012) dilucida alrededor del contexto sociopolítico en el que nacen estos filmes. Aquí, está el contexto latinoamericano en el que los Estados Unidos ayudó a que se establecieran las dictaduras para así “evitar que se

implantara el comunismo en la región” (71), se puede plantear esta actitud de los estadounidenses como un reflejo de las acciones de los británicos en África. Para Brown las raíces de este cine yacen en la tradición de la literatura *pulp*¹⁰ y la de aventura.

Complementario a Brown, Andrew Syder (2009), mira al cine caníbal italiano desde otra perspectiva. Syder también encuentra en estas películas una necesidad nostálgica de revivir las historias coloniales de aventura, aunque en el principio se aleja de la tradición literaria inglesa que para Brown este subgénero es una continuación, para él es más bien una de las inspiraciones. En un principio se enfoca en la industria del cine de explotación italiano. Entre la época de 1960 y 1970 la industria del cine italiano era la segunda en producción solo detrás de Hollywood, para mediados de los 70 la hegemonía del cine norteamericano empieza a expandirse lo que reduce a la producción italiana a la mitad (71). Esto, según Syder, obliga a la producción italiana a tratar de atraer espectadores de otras maneras, esta situación apoyada por la flexibilidad de las normas de censura italiana con relación a lo que se puede mostrar en un film terminó por impulsar la producción del cine de explotación en Italia. Syder (ibid.) toma en cuenta el carácter imitativo de estas películas, por lo general los temas de las películas eran temas que en ese momento estaban marcando una tendencia en Norteamérica (ibid.). Esto desemboca en el intento de estas películas de ser lo más parecidas a Hollywood, por lo general eran dobladas al inglés con actores americanos en los papeles principales, para apelar a una audiencia internacional. Las películas eran filmadas en locación donde la mano de obra era barata.

Con lo que respecta a la estética, el cine caníbal es uno de género, lo que quiere decir que sus narrativas y modos de producción, en la mayoría de los casos, son formulaicos, esto involucra puestas en escena, guiones, locaciones, temas, etc., similares o iguales entre películas del mismo género. Incluso los mismos actores participan de varias producciones, como en las películas que conciernen a este trabajo, *Cannibal Holocaust*, *Cannibal Ferox*, y *Eaten Alive!* en todas aparece Robert Kerman, teniendo papeles principales en *Cannibal Holocaust* y *Eaten Alive!*, y un papel secundario como el teniente Rizzo policía de Nueva York en *Cannibal Ferox*. Esto influye mucho en el estilo, y en general en la estética de estas películas. El cine de explotación comenzó como

¹⁰ La literatura *pulp*, entendida como ficción de carácter escapista repleta de acción, exotismo y fantasía, con escasa preocupación por la verosimilitud y la elegancia estilística. Su nombre hace referencia a la *pulpa* de madera de que estaban echas las revistas donde se publica este género (Boix, 1999).

una forma de atraer a una audiencia pese a sus bajos presupuestos. Esta falta en el “valor de producción” (production value¹¹) debía ser compensada de alguna manera, ya que a nadie se le ocurriría ir a ver una película producida incompetentemente, esto fue logrado en gran medida por los temas que trataban. Los temas del cine de explotación despiertan en el público sensaciones, por nombrar unas pocas, de curiosidad, voyerismo, excitación y repulsión. Sentimientos que se presentan de forma más inmediata que en el cine tradicional, en el que por lo general se espera un desarrollo de la trama, y que exista un sentido entre los temas y las imágenes. De aquí que los productores del cine de explotación debían atraer a la audiencia diferenciando sus películas de las demás de una manera que volvería tan atractiva la tarifa de bajo costo (Schaefer, 1999, 75). Ahora, en el cine de explotación clásico americano el valor de producción era muy bajo, lo que denotaba un “descuido” y “negligencia”, no presentes en las grandes producciones hollywoodenses, este no es el caso de su contraparte italiana. Aunque si existen películas italianas de explotación descuidadas (técnicamente y con respecto a su valor de producción), en su mayoría estas son bien trabajadas técnicamente y aún conservan los elementos estilísticos del cine de explotación clásico, y la noción básica del cine de explotación como espectáculo, que es de lo que hablaremos a continuación.

Eric Schaefer define al término espectáculo, que viene del inglés *spectacle* que se podría traducir mejor a espectacularidad, como algo que es presentado para fascinar al ojo del espectador, y que puede ser hermoso u horrible, lo familiar o lo desconocido presentado de una manera única (76). Según nos propone Schaefer el cine de explotación necesita del espectáculo ya que es “la carne la que atrajo a una audiencia”¹² (77). (Este se puede ver ejemplificado en los afiches del anexo 2.) En el caso de nuestras tres películas la noción de espectáculo o espectacularidad articula la estética y los estilos de estas películas, desde lo visual hasta lo narrativo. Generalmente aunque dentro de la función narrativa no viene a ser imprescindible, en el caso de estas películas, la espectacularidad, tiene un papel integral ya que es parte de la misma diégesis. Pese a esto el cine caníbal es consciente de su confrontación exhibicionista, y más bien trata de explotarla en ese sentido. Como lo plantea Schaefer las estrategias de espectacularización son varias; “segmentos discretos”, “integrados”, “insertos”, o al azar, en el caso que nos concierne

¹¹ Término en inglés para referirse en cine, artes escénicas un método, material o habilidad escénica utilizada en la producción de una película o actuación artística; La calidad técnica de dicho método, material o habilidad (Miller, 1988).

¹² Traducción propia

nos vamos a centrar en la estrategia de segmentos integrados. La espectacularidad integrada es en su mayoría incorporada en la película de una manera fluida, justificada en alguna medida por la narrativa o el tema (80). En nuestro caso, la violencia, la sangre y los desnudos, son integrados a la narrativa de una forma en que no se “notan las costuras”, y esto es porque la temática permite que estas imágenes formen parte de la historia de una manera coherente. Las mutilaciones, la sangre y los desnudos están debidamente justificados en la narración, por lo que la película se convierte en el vehículo a través del cual se atrae a la audiencia y se satisfacen su curiosidad y deseos voyeristas, sin sacrificar su construcción estilística. Ahora, habiendo tocado el tema de la representación de la violencia en nuestras películas, habría que explorar la intersección entre la noción de espectáculo y la estetización de la violencia.

El cine caníbal, como el cine de explotación en general, evoca un placer visual que viene de la intencionalidad del espectáculo y de la representación del dolor ajeno, una fascinación que es bastante difícil de justificar, pero que sin embargo está presente en el espectador (Bruder, 2003, 1). Pero la violencia del cine caníbal no era igual a la violencia hollywoodense de la misma época, ya que fue un tipo de representación imposible de que haya sido aceptado por la MPAA (*Motion Picture Association of America*, Asociación Cinematográfica de América) ¹³, por su exagerada naturaleza que era mucho más fácil que se aceptada en su país de origen ya que el sistema de censura italiano, en esa época, era mucho más permisivo que en otros países. La violencia se presta a tal forma de seducción que no termina en esta superficialidad, sino que en el caso de la representación de la violencia en el cine caníbal hay una profundidad que se puede explorar más a fondo. Dicho esto, la estética del cine caníbal no termina en la simple representación de la violencia sino que, en última instancia, desemboca en los mismos problemas de los que el género habla, ya que este medra de la persistencia de los mismos (ibid.). Por lo que en el caso del cine caníbal este denota la persistencia del tropo caníbal y la perdurabilidad de sus efectos en las actuales sociedades poscoloniales. Pero esta atención a las imágenes se deriva de como una imagen puede conectarse con otras, muy parecido al concepto de rizoma que plantean Deleuze y Guattari (2017) en el que existe una relación no jerárquica entre sus partes (21). Ahora, lo que se hace visible, no es la violencia misma, ni la representación de esta, sino nuestras formas tradicionales de producir, interpretar y

¹³ Es la organización, que entre otras cosas, se encarga de la clasificación por edades que se utilizan para ayudar a los padres a decidir qué películas son apropiadas para sus hijos (MPA, 2010)

utilizar las imágenes en nuestros intentos de construir sentidos (Bruder, 2003, 3). Y dentro de este contexto es que se puede insertar el surgimiento del cine caníbal como una forma de construcción o más bien dicho reconstrucción de un imaginario latente dentro de la cultura.

Esto último podemos complementar con el concepto de lo abyecto. En su libro *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva¹⁴ (1988) introdujo la idea de la abyección como base de una diferencia fundamental entre el yo y el no yo. Kristeva definió la abyección como una reacción al enfrentamiento con lo abyecto, que puede provocar repulsión y disgusto ilícitos. Kristeva ha afirmado que el más abyecto de todos los no objetos es el cadáver, ya que no tiene estatus como objeto y no pertenece al yo, por lo tanto, puede ser visto como una amenaza para el sujeto, que finalmente lo rechaza. Abjecto deriva de la palabra latina - *abicere* y su traducción es tirar, descartar. Kristeva enfatiza también que “la falta de limpieza o de salud” (9) no es la causa de la abyección, sino que es lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones, o reglas. Lo intermedio, lo ambiguo, lo compuesto. (ibid.)

Siguiendo a Kristeva, Hal Foster (1996) introduce la noción de abyecto al arte contemporáneo. El arte abyecto, en lugar de estabilizar o salvaguardar al espectador de la experiencia traumática de lo “real”, el arte abyecto provoca este mismo encuentro. Para Foster, el uso de la noción de “abyecto” de Kristeva es que el espectador se vuelve vulnerable a “la gloria (o la perversión)” (110) de la mirada del objeto. Al representar materia abyecta (sustancias corporales como vómito, saliva, sangre y mierda) y condiciones abyectas (nacimiento, muerte, enfermedad), las obras de arte “perforan” la pantalla protectora¹⁵(que en términos lacanianos vendría a ser el orden de lo simbólico), de la imagen y acercan al espectador a una experiencia del objeto en sí. Lo abyecto induce disgusto y evoca una sensación de pavor al acercar demasiado lo que tanto el cuerpo como la psique necesariamente expulsan: el desorden material, la presencia inminente de la muerte y el colapso del significado. Al confrontar a una audiencia con lo abyecto, los artistas intentan romper la pantalla de imágenes y acercar al espectador a un encuentro con la presencia misma de lo abyecto, como si realmente estuviera allí en lugar de una

¹⁴ Aunque citaremos a Kristeva y Foster por razones de brevedad no vamos a ahondar en la dimensión psicoanalítica, tarea que quedaría pendiente para futuros análisis.

¹⁵ el modelo de visión de Lacan ve a los objetos 'mirar hacia atrás' a los espectadores y ejercer su propia mirada. la mirada del espectador, esta mirada se origina en el objeto y, a su vez, se dirige al espectador. La pantalla se ubica en el medio de esta doble posición y es la que media el objeto-mirada del sujeto. (Foster, 1996, 109)

mera representación. En este sentido el cine caníbal cumple la misma función que el arte abyecto.

Ahora, como ya mencionamos antes la violencia es parte intrínseca de la narrativa del cine caníbal, la sangre y las mutilaciones cumplen no solo una función estilística ya que son empleadas para crear la atmósfera de “película” en la que el espectáculo cinematográfico se desarrolla (ibid.), sino que también tiene una función narrativa. El cine caníbal conserva su atractivo pese a que las películas con alto contenido de violencia han sido, en su mayoría, clasificadas como “mal cine”. Julia Vassilieva y Claire Perkins (2014), arguyen que la “esencia artística de la imagen” es la capacidad para producir shock (3). Según Vassilieva y Perkins, el mal cine es en el que la violencia ya no es la imagen y sus “vibraciones”, sino la violencia de lo representado (4). En el caso del cine caníbal esta idea es un tanto problemática ya que la violencia se presenta en ambos sentidos, ya sea como representación de la violencia o como violencia hacia el otro, al este ser representado a través de sí mismo, su propia corporalidad. En este caso la representación apunta a otro lugar, en el caso del cine caníbal, en una primera instancia es el cuerpo, el cuerpo indígena y el cuerpo femenino, el cuerpo es el primer depositario de la violencia¹⁶. Por lo que se prueba la existencia de una estética colonial-misógina, pero también se puede identificar un intento de empujar los límites de la representación, lo que llega a problematizar la autoridad de quien representa. Podemos decir que se trata de cuestionar los límites lo que les dan un carácter abyecto a estas representaciones. A esto se lo puede ver como una ventaja ya que una representación problemática da más espacio a teorizar que una representación “clara”. Y aunque esta no haya sido la intención de los realizadores, nos permite desentrañar dinámicas de producción de sentidos del film. Y de aquí también la necesidad de tomar en cuenta la diferencia entre una “buena” y una “mala” película, que propone Jack Smith (1963), en la que arremete contra la convencionalmente “buena” película de Hollywood, diciendo que “una mala actuación en una mala película puede añadir al efecto de la película siendo más rico, único e idiosincrático, a diferencia que una buena actuación”¹⁷ (5), esto nos ayuda a pensar nuestras películas de una manera más amplia. El cine canónico y el cine de culto, tomando en cuenta también que todos los campos culturales están conectados entre sí a manera de rizoma (Bruder, 2003, 7). De aquí nuestro intento de, a través de este trabajo, rescatar el

¹⁶ Pese a como lo anotamos aquí el cuerpo tiene un papel protagónico en el cine caníbal, para este trabajo nos vamos a enfocar en sus representaciones solamente.

¹⁷ Traducción propia.

cine caníbal como género que puede ser discutido dentro de la academia, y como elemento de discusión y producción de significados.

Dentro de la teorización del otro no se puede evadir la noción de discurso, ya que este es parte importante de las relaciones saber/poder que tenemos en las representaciones del canibalismo en el cine caníbal. Pedro Santander (2011) explica que: “Evidentemente, en la problemática cultural e identitaria el lenguaje juega un rol central, mucho más prominente que en la problemática de clase social. Y en la búsqueda de explicaciones y soluciones, el discurso es señalado, a menudo, como un lugar donde los prejuicios, estereotipos, representaciones negativas, etc. se re-producen (208)”. La noción de lenguaje aquí es amplia, no se limita al texto, sino que toma en cuenta, lo oral, escrito, audiovisual, etc., por lo tanto el lenguaje fílmico también puede ser analizado desde la metodología del análisis de discurso. Las representaciones del otro caníbal que tenemos son igualmente lugares donde se reproducen estereotipos negativos de la diferencia cultural, por lo que estas también son construcciones discursivas. Para complementar, la noción de discurso es central tanto para los argumentos teóricos de Foucault (2008) como para su metodología. Rose Gillian (2016) resume muy sucintamente el concepto de discurso que Foucault plantea en la *Arqueología del saber*:

El discurso tiene un significado bastante específico. Se refiere a grupos de enunciados que estructuran la forma en que se piensa una cosa, y la forma en que actuamos sobre la base de ese pensamiento. En otras palabras, el discurso es un conocimiento particular sobre el mundo que da forma a cómo se entiende el mundo y cómo se hacen las cosas en él” (136).

Con esto podemos decir que el discurso no solo reproduce subjetividades sino que también las produce. Tomando como punto de partida el concepto de discurso de Foucault, nos adentraremos a analizar los discursos de nuestras películas, tomando en cuenta varias nociones del aparato crítico foucaultiano como: enunciado, intertextualidad, formación discursiva, relaciones de poder/saber, y el régimen de verdad. Sin olvidar los aportes del giro discursivo desde la lingüística y la semiótica al análisis discursivo.

En términos saussureanos, nos encargaremos de los enunciados emitidos por los hablantes, en este caso el habla, mas no del sistema formal que vendría a ser lo que Saussure llama lengua (Santander, 2011, 209), ya que de esto ya nos encargamos cuando hablamos de los aspectos formales de nuestras películas, y del género caníbal en general.

Foucault (2008) sugiere mirar el lenguaje en términos de eventos lingüísticos discretos, a los que llama “enunciados”, como para comprender las formas multitudinarias en que los enunciados se relacionan entre sí. El enunciado de Foucault no está definido por el contenido (un enunciado no es una proposición), ni por su simple materialidad (los sonidos hechos, las marcas en el papel). La especificidad de un enunciado está más bien determinada tanto por tales propiedades intrínsecas como por sus relaciones extrínsecas, tanto por el contexto como por el contenido (105-115). Por lo tanto el enunciado está determinado por otros enunciados. Un plano de nuestras películas viene a semejarse a un enunciado, por un lado, porque es la unidad indivisible coherente más pequeña del texto fílmico, y por otro, este funciona solo porque tiene un plano posterior y uno subsiguiente. Aquí estaríamos hablando de una formación discursiva. Una formación discursiva es la forma en que los significados están conectados entre sí en un discurso particular. Foucault describe las formaciones discursivas como “sistemas de dispersión” (37), en el sentido de que consisten en las relaciones entre partes de un discurso. Foucault dice que: “Siempre que, uno puede definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones y funcionamientos, transformaciones), diremos, por conveniencia, que estamos tratando con una formación discursiva” (38). Por ejemplo, un plano de *Cannibal Holocaust* en el que los caníbales están extrayendo los órganos del cuerpo mutilado, no tiene mucho que decir además de lo que nos muestra, pero al plantearlo dentro de la escena, y la escena dentro de la película, podemos identificar significados implícitos que de otra forma se nos escaparían, en este caso estaríamos hablando de formación discursiva. Por lo tanto, el discurso que se construye a través de estos enunciados es un discurso de la diferencia, de dicotomías, el discurso reproduce al otro dentro de la dinámica poder/saber, el poder es el representar, poder hacer del otro el subalterno, pero al mismo tiempo reconocerlo, se lo inserta dentro de la producción y circulación de conocimiento del lenguaje fílmico. El otro se convierte en su subalterno, porque está en una relación de poder asimétrica, el que tiene el poder se toma la facultad de representar al otro, de hablar por él, y el subalterno no puede salir de esta dinámica, ya que mientras alguien más hable por él, mientras alguien más lo represente va a seguir siendo subalterno (Beverley, 2004, 23-24).

La diversidad de formas a través de las cuales se puede articular un discurso significa que la intertextualidad es importante para comprender el discurso. Para Gillian (2016) “La intertextualidad se refiere a la forma en que los significados de cualquier imagen o texto discursivo dependen no solo de ese texto o imagen, sino también de los

significados de otras imágenes y textos”¹⁸ (136). En nuestro caso hemos seleccionado tres películas, por esta misma razón, ya que al analizarlas en conjunto podemos identificar, acciones, personajes, temas, etc., que se repiten en las tres películas. Por lo tanto, por ejemplo, podemos construir un discurso sobre la relación del otro con occidente a través de la figura de la castración, que aparece en cada una de nuestras películas. Podemos decir, que allí se representa el miedo de occidente de perder el poder que tiene sobre el otro. Foucault (2008) dejó bastante claro que el discurso era una forma de disciplina, y esto nos lleva a su preocupación por el poder. El discurso, dice, es poderoso, pero es poderoso de una manera particular. Es poderoso, dice Foucault, porque es productivo. El discurso disciplina a los sujetos en ciertas formas de pensar y actuar, pero esto no es simplemente represivo; no impone reglas para el pensamiento y el comportamiento en un agente humano preexistente. En cambio, los sujetos humanos se producen a través de discursos (10-30). Nuestro sentido de nosotros mismos se hace a través de la operación del discurso. También lo son los objetos, las relaciones, los lugares, las escenas: el discurso produce el mundo tal como lo entiende. Por lo tanto el cine, al ser una forma de discurso, produce realidades, a través de las relaciones de saber/poder que produce el discurso entre el representante y el representado.

2. Metodología

Para analizar el cine caníbal nos serviremos de la metodología multidisciplinar de los estudios visuales. Ya que dentro de este trabajo convergerán el análisis formal, la teoría literaria, los estudios de cine y los estudios culturales, entre otros. En nuestro caso el campo de investigación es el cine. Aunque, dentro de este se involucra, en su mayoría un análisis teórico, por otro lado también involucra una dimensión empírica.

Dentro del análisis fílmico seguiremos el modelo planteado por Francesco Casetti y Federico di Chio (1990) en *Como analizar un film*. Según estos autores “representar” significa reproducir o el conjunto de operaciones por los cuales se realiza una sustitución (121). “El hecho de representar, por lo tanto procede en la dirección de la ‘presencia’ de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su ‘ausencia’, sobre la base de la ilusoriedad y del espejismo de la imagen” (122). Dicho de otra forma, la película en sí puede tener una mirada fiel a la realidad o construir una nueva perspectiva, es decir, ser una traducción o traicionar la realidad. Casetti y di Chio

¹⁸ Traducción propia

plantean tres niveles para analizar el film. (1) el nivel de la puesta en cuadro (que involucra la modalidad de representación de la imagen), (2) el nivel de la puesta en escena (que respecta a los elementos contenidos en la imagen) y (3) el nivel de la puesta en serie (que vendría a ser el nivel de los nexos que unen una imagen con otra que la precede o la sigue) (125).

La puesta en cuadro define el tipo de mirada a través de la que se va a ver ese mundo. De este modo el contenido es superpuesto por una modalidad, a esta pertenece la elección del punto de vista, la selección de que se va a incluir y lo que no, dentro de los bordes de la imagen (133). De aquí que podemos hablar de los planos, estos pueden ser abiertos o cerrados, por lo general se enfocan en las acciones de los personajes principales. También es importante señalar el movimiento de la cámara, si existe travelling o no, entre otras cosas.

La puesta en escena, por otro lado, es el momento en que el mundo representado es construido, y también se le es proporcionado todas las características y elementos necesarios para construir la “realidad” filmica. En este nivel el análisis se encarga de los contenidos de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, etc., que vienen a ser los elementos que “dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla” (127). Cassetti y di Chio agrupan estos elementos en tres categorías. Primero, los *informantes*, que definen la literaridad de todo cuanto se pone en escena como, la edad y la constitución física de un personaje (ibid.). A continuación tenemos a los *indicios*, a diferencia de los informantes, los indicios son más difíciles de identificar ya que en parte permanecen implícitos. Por otro lado, están los *temas* que en cambio sirven para definir el núcleo principal de la trama (128). Y por último, tenemos a los *motivos* que son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo del texto fílmico (ibid.).

Por último, cuando hablamos de puesta en serie, nos referimos al montaje. Entonces, se analiza de qué manera cada plano está conectado con el otro, como es su nexo, y su significado (135). En el film, las asociaciones se dan por proximidad, que sería cuando una imagen está relacionada con otra por el hecho de representar elementos distintos formando parte de la misma situación (136), es decir, se presentan planos de diferentes personajes y objetos en una misma escena, pero todos conforman el mismo tiempo y lugar, y tienen una relación coherente.

3. Objetivos

Como objetivo principal nos hemos planteado analizar los elementos estéticos, representacionales y discursivos que están involucrados en la construcción de la imagen del otro en tres películas italianas que tienen como temática central el canibalismo. Y como objetivos secundarios exponer las implicaciones epistemológicas, sociales, culturales y políticas de estas representaciones.

Capítulo segundo

Narrativa y estética del cine caníbal

Del cine caníbal italiano no se ha escrito mucho, pero si se ha escrito mucho sobre el cine de explotación en general, autores como Eric Schaefer (2001) han estudiado el cine de explotación en Estados Unidos; Danny Shipka (2011) ha escrito sobre el cine de explotación italiano, español y francés; por otro lado, Mikel Koven (2006) ha hecho un extenso análisis del “*giallo*”¹⁹, el subgénero del cine de explotación italiano que más se popularizó en el mundo durante las décadas de 1970 y 1980. Por otro lado tenemos el concepto de “paracinema” de Jeffrey Sconce (1995), que lo utiliza para introducir estos géneros dentro de la academia, ya que por mucho han sido excluidos del canon por ser considerados de “mal gusto”. Ya más específicamente tenemos los trabajos de Jennifer Brown (2012), que escribe sobre el cine caníbal italiano dándole un énfasis a *Cannibal Holocaust*. A lo largo de este capítulo volveremos a estos autores para complementar algunos aspectos de nuestro análisis.

1. Orígenes, características y desarrollo del género

Para entender mejor la narrativa y la estética del cine caníbal debemos primero escrudiñar en los orígenes del género. Ningún país en Europa ha tenido más influencia en el género que los cineastas y productores italianos (Paul, 2015, 33). A partir de 1956, con el *I vampiri* de Riccardo Freda/Mario Bava, la película de terror italiana, con sus espeluznantes y explotadoras narrativas duró más de 30 años antes de su declive a finales de los años 80. El género, que comenzó como una forma de copiar temas y modos de producción de películas estadounidenses y británicas, se convirtieron rápidamente en algunas de las películas más originales y evocadoras de los años 60 y 70. Fue durante ese tiempo que fue el género más popular de toda Europa (Palmerini y Mistretta, 1996, 9). A diferencia de su contraparte estadounidense, las películas de terror italianas no están compuestas por monstruos franquiciados como las películas de Universal de los años 30 y 40, sino que abarcan una amplia gama de diferentes subgéneros (o “filone” en italiano) para el reino del horror y la explotación. Historias de terror gótico como *La maschera del*

¹⁹ Significa literalmente amarillo y hace referencia a una serie de novelas de misterio publicadas por Arnoldo Mondadori Editore en las que las portadas tienen un fondo amarillo (Partyka, 2014, 57).

demonio de Bava (*Black Sunday*, 1960) y *Castle of Blood* (*Nightmare Castle*, 1965) se centraron en la iluminación y la construcción de sets atmosféricos para transportar a los espectadores a una espeluznante narrativa similar a la de *Frankenstein* (1931) o *The Wolf Man* (1942), pero los temas adultos y la violencia en estas películas provienen de una sensibilidad cultural propiamente italiana, que no se encuentra presente en su contraparte norteamericana.

Las películas góticas no fueron el único género de horror y explotación en que los italianos sobresalieron. Durante una época en que la censura y las batallas sociales se desarrollaban en todo el mundo, Italia produjo un número asombroso de diferentes tipos de películas, cada una más evocativa que la anterior. Como por ejemplo el género del *giallo* que, como ya mencionamos antes, fue uno de los más fuertes subgéneros del cine italiano de explotación. Estas películas reflejaban los tiempos en los que una sociedad xenófoba cada vez más nihilista desconfiaba de las diferentes sociedades y culturas, así como también reflejaba una creciente devoción al consumismo masivo.

El cine caníbal obtiene su estética del *giallo*, y su temática del cine mundo. Una película de *mondo* (de la palabra italiana "mundo") es una película documental de explotación, que a veces se asemeja a un pseudo-documental y generalmente representa temas, escenas o situaciones sensacionales. Los rasgos comunes de las películas de mundo incluyen representaciones de culturas extranjeras (que han hecho acusaciones de etnocentrismo o racismo [Kerekes y Slate, 2006]), un énfasis en temas tabú (como la muerte y el sexo) y secuencias construidas presentadas como auténticas imágenes documentales, como en su momento fue promocionada *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato. Con el tiempo, las películas mundo pusieron cada vez más énfasis en las imágenes de los muertos y moribundos (tanto reales como falsos). El término *shockumentary* también se usa para describir el género. Los cineastas querían superarse unos a otros en niveles de shock para atraer audiencias. La crueldad hacia los animales (algo que se vio replicado en el cine caníbal), los accidentes, los ritos de iniciación tribal y las cirugías son características de una típica película mundo. Gran parte de la acción está organizada, aunque los cineastas pueden afirmar que su objetivo es documentar la "realidad" (ibid.). El cine mundo nace de dos documentalistas, Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, que se propusieron crear un documental en el que se mostrara todo lo que no se podía mostrar en televisión y o en el cine de ficción tradicional. Debido a que los documentales tenían un valor "educacional" la representaciones de sexo, violencia y

drogas, pasaron por debajo del sistema de censura italiano (Shipka, 2011, 60). El cine mondo es una mezcla de metraje real y de escenas preparadas, para así producir emociones más intensas en el público. Después de su declive a mediados de la década de los 70, el cine mondo desembocó en el cine caníbal, en el que ahora se podía mostrar las mismas temáticas y narrativas pero ahora ficcionalizadas en su totalidad. Lo que el cine mondo buscaba era causar shock a través de la representación de las diferencias culturales, por lo tanto es, también al igual que el cine caníbal, un género que construye alteridades.

Esta necesidad de representar la realidad nos hace pensar en el cine neorrealista, que marcó un antes y un después en el cine italiano. Una característica obvia de casi todas las películas neorrealistas, y que está presente en el caso del cine caníbal, es que se rodaron en exteriores en lugar de en estudios, a diferencia de contemporáneas películas Hollywoodenses. El rodaje en locaciones contribuyó considerablemente a la naturaleza realista de las películas neorrealistas. Algo que también tuvo un impacto en las narrativas de las películas (Kartal, 2013). La locación juega un papel crucial, especialmente en *Germania anno zero* (1948) de Rossellini. La película comienza y termina con tomas de edificios viejos y desgastados que representan la brutalidad de la guerra que acaban de presenciar (141). Este aspecto es particularmente interesante ya que en sus primeros años Ruggero Deodato trabajó como asistente de director en varias películas de Rossellini por lo que podemos plantear una cercanía entre el neorrealismo, que es uno de los más canónicos y celebrados momentos del cine italiano, y nuestro cine caníbal. Un aspecto político intrigante del neorrealismo es su conexión con el marxismo y Antonio Gramsci (2006). Aunque escribió muy poco sobre el cine en sí, su creencia en la fecundación cruzada de la política y la cultura, así como la importancia del arte como catalizador para romper las barreras regionales y establecer una identidad nacional directamente relacionada con el cine. Con la llegada del llamado milagro económico de Italia a mediados de la década de 1950, la forma y el contenido de las películas neorrealistas perdieron gran parte de su relevancia e impacto.

Por otro lado, tenemos una conexión intertextual al cine canónico italiano que vale la pena también resaltar. La reputación de *Cannibal Holocaust* ha hecho que esta se ubique al lado de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) en las listas de las películas “más enfermas/más extremas/más brutales”. Otra infame película italiana de la misma época, que fue fuertemente censurada y criticada. Se ha llegado a considerar a su director, Pier Paolo Pasolini, como una de las figuras principales de una generación de directores

italianos de la década de 1960 (junto con Bernardo Bertolucci y Michelangelo Antonioni) que gradualmente se alejaron de la escuela neorrealista que había dominado el cine arte italiano durante la década anterior. Hoy en día, muchos estudiosos del cine lo consideran un trabajo clásico de transgresión y una acusación de izquierdas al fascismo. Sin embargo, algunas de las mismas cualidades “transgresoras” que contribuyeron a la notoriedad inicial y continua de la película entre los espectadores con altos niveles de lo que Pierre Bourdieu llama “capital cultural” le han permitido también encontrar el favor de las audiencias de cine de culto más en sintonía con la “baja cultura”, específicamente las que privilegian sus descripciones impactantes y visceralmente afectivas del sadismo, la violencia sexual, la mutilación y el asesinato. Críticos y estudiosos, han observado cómo no es una gran revelación que *Salò* tenga una cierta proximidad a la “baja cultura” a través de su reputación entre los fanáticos del culto y el terror, ya sea por su notoriedad como una película frecuentemente prohibida solo apta para proyecciones raras. Lo que nos permite colocar esta película en una relación espacial y temporal con la tradición de explotación italiana de la década de 1970 (Koven, 2004, 19-31).

La representación de la otredad en estas películas no se puede resumir en la simple estereotipación de la diferencia, sino que también posee un nivel discursivo exterior. El canibalismo no se da solamente dentro de la pantalla. La misma naturaleza de estas producciones es la de consumir al Otro. Ese consumo del Otro implica la dimensión cultural de adquirir sus capacidades y habilidades (Cocimano, 2006, 2). Una de las características de este subgénero es el “canibalismo” dentro de su modo de producción, por ejemplo, la película de Umberto Lenzi *Eaten Alive!* (1980) inserta tomas de películas previas y las incluye en la narrativa. Ahora, esta idea de antropofagia está también presente dentro de todo el género italiano de explotación, derivado de ese propósito de replicar el cine estadounidense. Pero ese “copiar” del cine italiano no involucra la simple imitación, sino que era llevar más allá, el nivel de la violencia en estas películas puede parecer desmesurado comparado con el nivel de violencia representado en su contraparte estadounidense. El ejercicio de consumir al “colonizador” (cine estadounidense) para apropiarse de sus capacidades y habilidades, de algún modo, remite a lo que Oswald de Andrade plantea en su *Manifiesto antropófago*²⁰ (1928), por lo que, lo que el cine de

²⁰ El movimiento antropófago planteaba la idea de consumir los aspectos más meritorios de la alteridad, mientras se eliminaba lo que no interesaba, planteando un proceso cultural de

explotación italiano regurgita después de haber consumido al cine americano es un cine en sus propios términos (ibid.). De aquí el cine caníbal italiano (y el cine italiano de explotación en general) asume la posición de la otredad caníbal en este ejercicio de consumo y apropiación de lo hegemónico, y por lo tanto colonizador, del cine estadounidense.

Al asumir la posición del otro en este cine se crea una interesante dinámica, entre producción y representación. La idea de “canibalismo llega a ser producto de una lectura tautológica del cuerpo salvaje: los caníbales son feos, los feos, caníbales” (Jauregui, 14, 2008). Dentro de este contexto se puede insertar las ideas del “buen gusto” y “mal gusto” que rodean a estas películas, el cine de explotación italiano posee una estética visual bastante fuerte (que llega incluso, hasta cierto punto, a romantizar la violencia), que de algún modo responde a ciertas tradiciones de la pintura clásica. Esto se puede ver en especial en las películas de Mario Bava y Dario Argento, en las que el uso del color, la composición de los planos responde a un canon pictórico clásico. Lo que resulta, de alguna manera, en películas visualmente bellas pero con narrativas y puestas en escena de “mal gusto”. Este carácter caníbal y condición de otredad del cine caníbal italiano produce una condición de ambigüedad. Por lo tanto, al igual que el caníbal al que representan, estas producciones están en un constante movimiento entre la otredad y la mismidad como condición de existencia.

Por lo tanto, el cine caníbal, aparece gracias a dos géneros previos, que gozaron en su momento de gran popularidad, el *giallo* y el *mondo*. Aunque como destacamos existe una conexión intertextual con el cine neorrealista italiano, a través de la relación de Deodato con Rossellini, como también con el cine arte italiano de los 70 a través de la relación entre *Cannibal Holocaust* y *Salò*, el cine caníbal debe ser pensado dentro de los géneros de explotación. El *giallo* a ser el subgénero más popular del cine de explotación italiano, por una parte abre el camino para el cine caníbal. Por otro lado el cine *mondo* prueba las fronteras de lo que puede ser representado en una película. De aquí que, el cine caníbal hereda de estos géneros una estética y una narrativa particulares, a través de las cuales se representa a lo otro cultural a través de la figura del caníbal. Esto a su vez

trituration, procesamiento y deglución de la alteridad, con particular atención en la eliminación, aunque parcial de la diferencia (Hollanda, 1997). Hay que recalcar que los estudios feministas aun reverberan como la lógica antropofágica maneja los procesos de construcción de la subjetividad de la mujer.

responde a relaciones de poder/saber por lo que también analizaremos los discursos que estas películas construyen.

2. La narración del cine caníbal

Aquí analizaremos cada película tomando en cuenta el modelo planteado por Casseti y Di Chio (1990), que divide la dimensión narrativa en tres partes: los existentes (personajes y ambientes), los acontecimientos (acciones y sucesos) y por ultimo las trasformaciones (procesos de mejoramiento y empeoramiento) (173).

Eaten Alive!

Eric Schaefer (2001) proporciona a las películas de explotación una especificidad histórica y estilística muy necesaria. Schaefer describe las “películas clásicas de explotación” (4) como un cine marginal que opera “a la sombra de Hollywood” desde la década de 1920 hasta la década de 1950, dedicado a “tratar temas que los organismos de censura y los mecanismos de autorregulación de la industria organizada prohibieron”²¹ (2) La historia del “No hacer y tener cuidado (*Don'ts and Be Carefuls*)” simboliza la representación de Schaefer de la película de explotación como una historia fascinante de dos industrias, cada una de las cuales depende de la definición de la otra. En 1927, durante la lucha de Hollywood para evadir la censura impuesta desde afuera censurando desde adentro, los Productores y Distribuidores de Películas de América (MPDAA) emitieron una lista de “No hacer y tener cuidado”. Los temas prohibidos incluían desnudos, tráfico de drogas, perversión sexual, esclavitud blanca, enfermedades venéreas, parto y mestizaje. Schaefer argumenta que los temas enumerados en esta lista (y otros documentos similares que la precedieron y siguieron) no fueron elegidos al azar, sino que reaccionaron ante una “amenaza específica”: esas películas de explotación renegadas y con un presupuesto reducido despertaron la ira de varios religiosos y organizaciones comunitarias (148). Aunque las películas de explotación se produjeron fuera de Hollywood, fue Hollywood quien absorbió las furiosas demandas de reformar un negocio de películas inmundas. Hollywood adoptó los “No hacer y tener cuidado” en un esfuerzo por distinguir sus películas de las de explotación, “en muchos aspectos, la película de explotación se definió por su aceptación de los temas que el ‘no hacer’ y más tarde, el código de producción hizo tabú.” (148). A fines de la década de 1950, según Schaefer, las películas clásicas de explotación desaparecieron cuando un código de producción

²¹ Traducción propia.

relajado permitió a Hollywood cubrir temas propios del cine de explotación en sus propias películas. Como resultado de esto el cine de explotación italiano se aventura a tocar los temas que el cine hollywoodense no se atrevería a tocar.

Eaten Alive! comprende el punto de partida de nuestro análisis, ya que narrativamente sigue todas las convenciones del cine de explotación establecidas por Hollywood. Siguiendo el modelo tripartito de Todorov (1997) que propone que un relato ideal tiene una estructura: “Un ideal narrativo comienza con una situación estable que es perturbada por la intervención de una fuerza. De ello resulta un estado de desequilibrio. Por medio de la acción de otra fuerza dirigida en sentido contrario, el equilibrio es restablecido. Si bien el segundo equilibrio es parecido al primero, ambos no son idénticos” (51). En este caso la fase de equilibrio comprende el momento cuando Sheila acude a la policía de Nueva York preocupada por el paradero de su hermana; allí se entera que ella se ha unido a un culto de purificación que se ha trasladado a Nueva Guinea; desequilibrio, Sheila viaja a Nueva Guinea y con la ayuda de Mark (un soldado americano desertor de la guerra de Vietnam) logran encontrar a Diana (su hermana), descubriendo que está siendo retenida en contra de su voluntad por lo que deciden escapar; equilibrio-restaurado, Mark y Sheila regresan a salvo a Nueva York, pero pese a la insistencia de las autoridades de no hablar sobre su encuentro con la tribu caníbal, ella decide que el mundo debe saber “que la edad de piedra aún existe”.

Ahora, descomponiendo la narración en las categorías de Casseti y di Chio (1990), comenzamos por los existentes. Estos se dividen en dos categorías: los personajes y los ambientes (173). Comenzando por los ambientes, tenemos al principio de la película, una breve escena en las cataratas del Niágara (uno de los hombres de Jonas asesinando a uno de “sus cabos sueltos”), y luego pasamos a Manhattan, Nueva York, donde Sheila descubre que su hermana está en algún lugar del sudeste asiático. Sheila se reúne con el Profesor Carter para analizar una película, en la que aparece su hermana, que la policía le proporcionó para determinar el lugar donde está ha sido filmada. Junto con el profesor va al puente de Brooklyn donde entrevistan a unos antiguos miembros del culto de Jonas y descubren que el lugar donde está Diana es una región de la selva de Nueva Guinea. De aquí la película toma lugar en la selva, es un ambiente tropical, lleno de verde, árboles, animales, etc., por donde viajan Mark y Sheila para encontrar la villa de Jonas. El ambiente, aquí, como situación es salvaje, angustiante, inhóspito, incierto, y esto configura en gran parte los acontecimientos que se dan a lo largo de la historia (de los que

hablaremos más adelante). En pocas palabras el ambiente creado en locación le da un excedente a la historia, ya que en este no está presente ninguna artificialidad, además de la puesta en escena, sino que más bien aporta al realismo de la película y las acciones que en esta se representan.

Dentro de la categoría de los personajes tenemos a los personajes principales: Sheila y Mark, como personajes secundarios (importantes) tenemos a: Diana; Jonas, el líder del culto; Mowara, la mujer indígena que les ayuda a escapar; por otro lado, la tribu caníbal (como un personaje colectivo conformado por individuos homogéneos), que actúa como uno de los antagonistas junto con Jonas. Comenzando por nuestro principal antagonista, Jonas, este es el que “hace hacer” a sus seguidores, por lo tanto es un personaje influenciador, a diferencia de nuestro antagonista secundario, la tribu caníbal, que más bien “hace” directamente sin una causa o razón externa que influencia su actuar (179). Por otro lado podemos plantear a Mark como el héroe de la película, un personaje activo que influencia (hace hacer) a Diana y Mowara, para escapar del culto, durante el tercer acto de la película. El personaje de Sheila en cambio es complementario al de Mark, su actitud es pasiva; tiene un rol, en su mayoría conservador, lo que quiere decir que sus acciones mantienen el equilibrio de la trama, en momentos actúa en función a los intereses de Mark, en otros en función a los de Jonas (esto cuando está bajo la influencia de sustancias que este le proporciona para mantenerla dócil). Por último tenemos, a los personajes de Diana y Mowara, que son personajes planos y lineales, su única función es hacer avanzar la trama. En el caso de Diana su función es parecida a la del MacGuffin²², al principio se presenta como la motivación de los personajes para adentrarse en la selva, pero al final termina siendo irrelevante.

De aquí pasamos a la dimensión de los acontecimientos, que a su vez se divide en dos subcategorías: las acciones, y los sucesos. Las acciones, se refieren Cassetti y di Chio cuando son provocadas por un agente animado, en cambio cuando son provocados por factores ambientales o una “colectividad anónima” se trata de sucesos (188). De aquí que podríamos argumentar que cuando hablamos de los actos de Mark, Sheila, Jonas, etc., hablamos de acciones, en cambio cuando hablamos del actuar de la tribu caníbal hablamos de sucesos. Ahora, en el diseño más amplio de los acontecimientos, acciones y

²² “Una palabra inventada por el director de cine Alfred Hitchcock (1899-1980), quien la usa para describir algo que comienza la acción de una de sus tramas cinematográficas pero que posteriormente resulta irrelevante. luego se extendió al lenguaje general, lo que significa algo que desencadena una maldición de acción o proceso pero pierde importancia a medida que los eventos continúan” (Brewer, 1992, 374).

sucesos se entrecruzan, a través de un agente animado, por lo que lo que realizan los caníbales pueden ser acciones o sucesos dependiendo de cómo esté configurada la escena. Por ejemplo cuando Diana y Mowara son atrapadas por los secuaces de Jonas y luego todos emboscados por la tribu caníbal, podemos hablar de sucesos, en cambio cuando tenemos la escena del suplicio de Diana podemos hablar de acciones, ya que el actuar de los caníbales ya no es como colectividad sino como sujetos.

Dicho esto, por un lado tenemos la acción como función, que como explican Cassetti y di Chio “son fundamentalmente tipos estandarizados de acciones que, a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato” (190). Por lo tanto, en la narración existen funciones estándar que cumplen los personajes para avanzar la trama, del grupo de funciones que toman los autores antes citados, como primordiales vamos a analizar tres con relación a la narración de nuestras películas. Primero, tenemos el *viaje*, en el caso de *Eaten Alive!* tenemos, literalmente, el desplazamiento físico de Sheila de Nueva York a Nueva Guinea y de ahí a la selva, viaje que comparte con Mark. En cambio el viaje, como trayecto psicológico, que hacen Sheila y Mark son diferentes entre sí. Por un lado tenemos el viaje de Mark, que de soldado desertor termina como héroe de la historia logrando regresar al final a su país natal, así redimiéndose de su pasado. Por el otro, tenemos a Sheila como una joven heredera de clase adinerada, que pasa a tener una postura con relación a aspectos sociales, culturales, y económicos como resultado de su viaje. La segunda función que podemos identificar en esta película es la de la *obligación*: que tiene que ver con los personajes y las tareas o misiones que deben realizar (191). En este caso tenemos la obligación de Sheila de encontrar a su hermana, por el lazo sanguíneo, afectivo, económico, que comparten. En cambio para Mark, es una obligación primero, económica (al acordar con Sheila la suma de 20 mil dólares por su ayuda, dinero que al final no llega a obtener), pero que luego se vuelve moral-afectiva, ya que pone en riesgo su bienestar para ayudar a Diana y a Sheila a escapar de Jonas. Por último, tenemos el *retorno*, que tiene que ver bastante con el viaje, después de haber sido rescatada Sheila vuelve a Nueva York, donde en el hospital es entrevistada por los mismos detectives que conocemos al principio de la película, y también con el profesor Carter. Mark también hace un retorno, pero de un viaje que comenzó antes de la narración de la historia, la película no nos lo dice directamente pero es más bien implícito que por sus actos heroicos Mark pudo volver a los Estados Unidos después de haber desertado al ejército en medio de la guerra.

La historia es narrada cronológicamente, lo interesante en el montaje es que tenemos un ir y venir entre Nueva Guinea y Nueva York, siendo Nueva Guinea en lugar donde más tiempo transcurre en la *syuzhet* o trama (para utilizar el término proppiano para referirnos a como está contada la historia), esto obliga al espectador a contrastar la civilización de la ciudad, con la barbarie y salvajismo de la selva. Esos saltos terminan haciendo la función de pausas, que ayudan un poco a liberar la tensión de lo que está pasando en la selva, aunque también son elipsis, para nada son saltos temporales hacia atrás o hacia adelante (analepsis o prolepsis), sino que siguen la cronología de la historia. Para reforzar esto tomamos tres secuencias de la película en orden cronológico; primero, la secuencia en que Mark y Sheila son encontrados por los seguidores de Jonas y son llevados a la villa, aquí es donde se establece a Jonas como el antagonista de la película, tenemos la violación ritual realizada a Mowara sobre la cenizas de su esposo por parte de los hermanos de este, para así “liberarse de todo lazo de parentesco”. Luego en la secuencia posterior, en Nueva York el profesor Carter acude a la estación de policía preocupado por el paradero de Sheila, los detectives han recibido un telegrama desde nueva Guinea que dice que el último lugar donde ha sido vista fue en el sur del país hace un par de semanas. El profesor les explica que en ese lugar existen tribus que practican el canibalismo, por lo tanto Sheila y su hermana están en peligro. Por último, en la siguiente secuencia volvemos a la villa donde Jonas va a sacrificar a un caníbal que ha capturado. Aquí podemos ver que el tiempo entre la primera y la tercera secuencia no es alterada para nada por la secuencia en Nueva York, por lo que llegamos a concluir que la película está narrada en orden estrictamente secuencial.

Cannibal Ferox

Durante la última década, los críticos y teóricos han comenzado a desarrollar un cuerpo de conocimiento distinto para considerar aquellos textos y autores previamente descartados como ejemplos de culto, “basura” o cine “malo”. El desarrollo de esta nueva línea de investigación ha sido evidenciado por la publicación de polémicas y manifiestos clave que buscan definir y dividir la imagen de culto de otros tipos de actividad cinematográfica (como por ejemplo el cine mainstream), al tiempo que exploran algunas de las tensiones psíquicas que estos textos llegan a ejemplificar. Uno de los primeros y más influyentes relatos en esta área fue el artículo de Jeffrey Sconce (1995) *Trashing the Academy*, que no solo formuló la categoría de “paracinematic” para los géneros de culto, sino que también identificó ciertas clases de textos marginales que con frecuencia se

rechazan por motivos de “exceso” técnico o representativo, o simplemente porque se consideran una afrenta a los límites del “buen gusto”. El análisis de Sconce enfocó la atención en cómo el énfasis de paracinema en el “estilo cinematográfico y el exceso” (figurado con mayor frecuencia a través de códigos de género o raciales atípicos y de confrontación) puede representar efectivamente un desafío para las ideologías prevalentes y los árbitros del gusto. Sin embargo, también reconoció el papel crucial que los fanáticos y los académicos tienen en releer estos textos a menudo subculturales y subversivos. Él señala: “La retórica cáustica del paracinema sugiere una batalla campal entre una banda de guerrilleros espectadores de películas de culto y un núcleo de élite de posibles creadores de gustos cinematográficos”²³ (372). En este caso *Cannibal Ferox* se presenta como un cuestionamiento no solo al gusto, sino a conocimientos e ideologías previas sobre el canibalismo.

El caso de la narrativa de *Cannibal Ferox* es bastante similar al de *Eaten Alive!*, en parte porque fueron realizadas por el mismo director, y también porque su narrativa no se aparta del modelo lineal establecido por *The Man From Deep River*. pese a esto ya se ve un intento de cuestionar la narrativa del canibalismo, ya no se la toma como una verdad antropológica sino que se la empieza a pensar como un mito. Además que la violencia es más desmesurada que en *Eaten Alive!* Comenzando por la categoría de los existentes, tenemos a Gloria Davis como nuestro personaje principal, y a Mike Logan como el principal antagonista, como personajes secundarios tenemos a Rudy Davis (el hermano de Gloria) y a Pat Johnson (su mejor amiga) como sus acompañantes, y a Joe Costolani como el secuaz de Mike. Por otro lado tenemos a la tribu caníbal, al igual que el caso anterior la tribu funciona como un antagonista homogéneo secundario. Gloria es la principal protagonista de la historia, su propósito es probar que el mito del canibalismo es falso y que en realidad el canibalismo, como práctica común entre tribus aborígenes nunca existió. De su lado tiene a Rudy su hermano, que cumple las funciones del “músculo” del grupo, es el que pone el cuerpo a la hora de enfrentarse al peligro. Pero también tenemos a Pat, que su presencia es importante para la transformación de Gloria, y para la relación del grupo con Mike y Joe. Después de quedar su jeep enterrado en el fango el grupo decide avanzar a pie, a través de la selva, donde encuentran dos indígenas muertos por una trampa echa con troncos. Luego de esto se encuentran por primera vez con Mike y Joe, que están huyendo de la tribu caníbal. Mike les miente sobre lo sucedido

²³ Traducción propia.

ya que en realidad él y Joe han estado explotando a la tribu para obtener esmeraldas y coca, de aquí, que la tribu se vuelve contra ellos y atrapa a los dos grupos para hacer su venganza.

A continuación tenemos el ambiente, en este caso es bastante similar al de *Eaten Alive!*, con la diferencia de que esta historia toma lugar en la selva del Amazonas, igualmente la película comienza en Nueva York, con un par de mafiosos buscando a Mike Logan, estos matan a un amigo de Mike en el departamento de su novia, por lo que la policía llega a investigar la escena, aquí tenemos otra vez a Robert Kerman, que interpretó el papel de Mark en *Eaten Alive!*, de teniente de la policía. Luego de esto pasamos al Amazonas, tenemos un pequeño pueblo a orillas del río, donde el grupo de Gloria consigue información para encontrar un lugar llamado Mañoca, donde habita una tribu que se rumora practica el canibalismo. El resto de la película, sin tomar en cuenta el final, toma lugar en la selva, con árboles frondosos y verdes, animales exóticos, y por último la aldea de la tribu que es una mezcla de barro y chozas de paja. El ambiente inhóspito de la selva ayuda a que la historia no deje de reproducir la misma ansiedad que sienten los personajes durante el tercer acto de la película. Para esto la locación es muy importante, al igual que nuestra película anterior, el ambiente aporta tanto a la historia como a la trama. Igualmente tenemos ese ir y venir entre Nueva York y la selva, en este caso los policías investigando el paradero de Mike Logan, hasta descubrir que fue visto por última vez en Bogotá con destino a la selva.

En la dimensión de los acontecimientos tenemos las acciones de los personajes principales. Por un lado Gloria, tiene el propósito de desmentir el mito del canibalismo, por lo que podemos pensar sus acciones en relación con la función de la obligación, Gloria debe probar su tesis haciendo una investigación de campo, para así lograr obtener su doctorado en antropología. Por otro lado tenemos a Mike y la función del *engaño* (191), él le cuenta al grupo que están siendo perseguidos por una tribu caníbal, después de haber sido tomados prisioneros junto a un tercer sujeto al que solo se refiere como el portugués. Mike les cuenta como los encerraron en jaulas de bambú y tomaron al portugués, lo amarraron a un poste, le cortaron los genitales y se los comieron. Después esta mentira es desenmascarada cuando Joe agonizando les cuenta a Gloria y Rudy la verdad. Por otro lado, en las acciones de Mike podemos identificar también la función del *alejamiento*, que según Cassetti y di Chio es una función doble, el personaje es separado de su lugar de origen, lo que le obliga a buscar una forma de solucionar eso (ibid.); en el caso de Mike

tiene que dejar Nueva York por problemas con la mafia, que descubrimos a través de los detectives que investigan el caso, y su forma de solucionar es tratando de enriquecerse explotando a la tribu, principalmente obligándolos a buscar esmeraldas en el río.

Para el actuar de la tribu, en este caso, en cambio debemos utilizar la categoría de sucesos, ya que esta actúa en colectividad, y a diferencia de *Eaten Alive!*, no existen escenas en que miembros de la tribu sean representados de forma subjetiva, o por lo menos, en planos individuales. En este sentido los personajes no tienen control sobre lo que la tribu hace, de hecho no están en condiciones de controlar la ira de la tribu cuando esta se vuelve contra ellos. En términos de Kristeva (1988) este “monstruo” representa la fuerza semiótica que irrumpe el orden simbólico, la tribu no puede ser contenida. Frente a esto lo único que pueden hacer es evitar a la tribu, como el caso de Mike que trata de escapar, o afrontar como lo hace Gloria casi al final de la película como una forma de aceptación de su destino y su incapacidad de intervenir. Por lo que en este caso la tribu trabaja como un elemento de la trama, y es lo que hace que los buenos sean buenos (Gloria y Rudy) y los malos sean malos (Mike). Los sucesos producidos por la tribu también se convierten en una forma de confirmación de la tesis de Gloria, de hecho en la película el canibalismo como práctica ritual no existe, sino es más bien una forma de justicia. A diferencia de nuestra anterior película, las únicas escenas de canibalismo que aparecen son; la castración de Mike, en la que el ejecutor se come sus genitales; y la escena de la muerte de Mike, en la que dos miembros de la tribu comen de sus sesos.

Por otro lado, en esta película podemos ver la categoría de las *transformaciones*, en este caso transformación, que es visible en el arco del personaje de Gloria, al final de la película ella sobrevive, escribe su tesis, y es galardonada con el título de doctora en antropología, pero como vemos en sus expresiones y lenguaje corporal ya no es la misma estudiante que vimos al principio de la película, tomando esta como la situación de partida, la transformación de Gloria fue para peor. Esta es una forma canónica de transformación, que se puede encontrar, por lo general, en el cine de terror o en los thrillers psicológicos.

En este caso también, las dimensiones de la historia y la trama siguen la misma dinámica que en *Eaten Alive!*, tenemos también un ir y venir entre la selva amazónica y Nueva York. Por ejemplo la secuencia, alrededor del minuto 50, en la cual los detectives están investigando el paradero de Mike Logan, al más puro estilo de Lenzi hasta recicla la misma música que utiliza para los *establishing shots* de Nueva York en *Eaten Alive!*,

encuentran a su novia y la llevan a interrogarla a la estación de policía, esta secuencia aparece justo después de que Joe les cuenta a Gloria y Rudy la verdadera razón por la que están en la selva y porque los indígenas los estaban persiguiendo. Este juego de secuencias es el que establece lo que podemos llegar a llamar “la ayuda está en camino”, y cumple el mismo propósito que la visita del profesor Carter a la estación de policía en *Eaten Alive!*, y es hacer que el rescate final sea plausible y no aparezca de la nada como un *deus ex machina*²⁴, y por otro lado, ser una pausa para aliviar la tensión que se está construyendo en la selva y que está a minutos de llegar a su punto de ebullición, que viene a ser el clímax de la película, Rudy es asesinado, Pat y Mike torturados hasta la muerte. La historia y el argumento son bastante coherentes en este caso, todo lo que la historia narra se nos es mostrado, todo en su espantosa y grotesca espectacularidad.

Cannibal Holocaust

Por último, tenemos a *Cannibal Holocaust*, y la razón para tenerla al final es que la narrativa de esta película es menos tradicional que las anteriores. Por su estilo se puede decir que en *Cannibal Holocaust* existe una película dentro de otra película. En primer lugar tenemos la aventura del profesor Harold Monroe a la selva del Amazonas para descubrir el paradero del grupo de documentalistas que han desaparecido hace un par de meses. El profesor Monroe, luego de superar varios obstáculos, descubre el cruento destino de los documentalistas y también logra recuperar el metraje realizado. El profesor regresa a Nueva York donde es recibido como un héroe, es entrevistado por la televisión local, y es ofrecido conducir el programa que mostraría el documental que costó la vida de sus realizadores. El profesor se muestra reacio ante la idea, y pide revisar el material antes de tomar cualquier decisión. Después de revisar el metraje en su totalidad, el profesor pide a la televisora que el material no sea puesto al aire, a lo que los ejecutivos se resisten, por lo tanto el profesor es obligado a mostrarles los últimos fragmentos filmados por el equipo antes de morir. Esta podemos decir es la primera película, todas las escenas son filmadas de forma tradicional, los ángulos son bastante convencionales, los movimientos de cámara también, todo de manera objetiva. Dentro de esta película está otra película, que es el metraje filmado por el grupo de documentalistas. Este en cambio es subjetivo, ya que tenemos el punto de vista, nos posicionamos en los “ojos”, de los

²⁴ *Deus ex machina*: “La intervención de algún evento improbable, para sacar a uno de las dificultades. Literalmente significa “un dios (bajado al escenario) desde la máquina”, la “máquina” es parte del mobiliario del escenario en el antiguo teatro griego” (Brewer, 1992, 280, la traducción es mía)

personajes, todo es grabado con cámara en mano, y muchas veces los personajes se expresan directamente a esta, al más puro estilo del Cinéma-vérité²⁵, esto le proporciona un realismo que hasta ese momento (1980) nadie había sido testigo en una película de ficción. La trama de esta segunda película es simple, el equipo documental acosa, tortura y persigue a la tribu, esta se venga matándolos de las maneras más crueles posibles de ser representadas.

Comenzando por la categoría de los existentes, tenemos como protagonista y personaje principal al Profesor Harold Monroe, interpretado por Robert Kerman (Mark en *Eaten Alive!* y Tte. Rizzo en *Cannibal Ferox*), que aquí es un antropólogo en la NYU. Como personajes secundarios tenemos a Chaco, quien es su guía durante su viaje en el Amazonas, y a Miguel el ayudante de Chaco. Como también tenemos a tres tribus; los Yacumo, que no practican el canibalismo más bien son víctimas de la guerra entre los Yanamono y los Shamatari, estas dos tribus practican el canibalismo guerrero, los vencedores se comen a los vencidos, pero también practican un canibalismo ritual que es para castigar a los suyos cuando han cometido una falta. En el metraje recuperado tenemos, a Alan Yates el director del documental, Faye Daniels la guionista y novia de Alan, como parte del equipo los camarógrafos, Jack Anders y Mark Tomaso. Junto a ellos su guía Felipe, que muere prontamente cuando ya se han adentrado en la selva. Todo el equipo tiene un papel antagónico o al menos cómplice, pero Alan Yates es el principal antagonista de la película, es el personaje que “hace hacer” a los otros. Faye en cambio tiene un papel bastante pasivo, aunque para casi el final del documental, cuando Alan llega a un extremo de sadismo, ella trata de que pare con la violencia y el asedio a los indígenas, pero para ese momento ya es demasiado tarde. Jack y Mark son el “músculo”, su función es en clave a los propósitos de Alan, un tanto como los secuaces de Jonas en *Eaten Alive!* En el documental solo aparece dos de las tres tribus que se encuentra el profesor Monroe; los Yacumo y los Yanamono.

En la categoría de los ambientes, tenemos desde el principio un contraste entre la selva del Amazonas y Nueva York, la secuencia de apertura es un plano aéreo de la selva acompañado con un tema musical bastante relajante y dulce, luego pasamos a la cima del Empire State Building donde está un reportero hablando sobre el grupo documental momentos antes de adentrarse a la selva, luego la película corta a una entrevista realizada

²⁵ Cinéma-vérité es un cine no narrado, no dramatizado, ni escenificado (Hayward, 2000, 59).

al grupo a las orillas del Amazonas. Luego tenemos varias tomas de las calles y edificios de Nueva York, y vemos al profesor Monroe, en el campus de la NYU despidiéndose antes de comenzar su aventura. De aquí la película toma lugar en la jungla y sigue al profesor en su misión de encontrar a los documentalistas, y termina cuando este descubre su oscuro destino, encuentra el metraje y regresa a Nueva York. La representación de la jungla, en esta parte de la película, no es diferente a las que ya hemos visto en nuestros ejemplos anteriores. En cambio cuando revisamos el documental vemos que este pese a ser la misma locación esta provoca diferentes sensaciones. Primero, porque el punto de vista es subjetivo, el equipo siempre está intercambiando las cámaras por lo que nunca nadie está fuera del cuadro, incluso cuando uno de ellos está filmando algún detalle tenemos una toma complementaria de la otra cámara mostrándonos esa acción, y es eso también lo que le proporciona un realismo que llega a ser a veces incluso incómodo. No solo vemos el documental, sino como es el material en bruto sin edición de ningún tipo, vemos también el detrás de cámaras del documental. Además la película tiene tratamiento diferente de color, para hacerla ver un poco más gastada. Por esto la selva parece más peligrosa en este segmento que en el que seguimos al profesor.

En la dimensión de los acontecimientos tenemos acciones así también como sucesos. Comenzando por el primer segmento de la película, tenemos al profesor Monroe y su viaje a través de la selva en busca de los documentalistas desaparecidos. En este tramo de la película las acciones son guiadas por Chaco, que como guía experimentado sabe cómo hacer contacto con las tribus. Primero utilizan a un indígena capturado por el ejército, para que los guíe hasta la aldea de los Yacumo. Luego impide que el profesor interfiera en un ritual de castigo por adulterio. Por último utiliza a Miguel para mostrar sus buenas intenciones y lograr acceder a la aldea. Por otro lado, tenemos las acciones del profesor que ayudan a mover la trama; primero, cuando decide bañarse desnudo en el río, logrando atraer a las mujeres de la tribu que terminan por guiarlo a los restos de los documentalistas. De ahí también tenemos la escena en la que ofrece su grabadora de voz a los Yanamono, estos lo invitan a comer, y así logra recuperar el metraje. Aquí podemos identificar las acciones de los indígenas; uno, el jefe de los Yacumo tratando de explicar al profesor y sus guías como los documentalistas encerraron a un grupo de la tribu en una cabaña y luego le prendieron fuego, también le muestra al hombre herido por Alan Yates que utilizan los documentalistas para que los guíe hacia la aldea, además tenemos al jefe de los Yanamono que le ofrece de comer hígado humano crudo. En cambio, en el otro

segmento de la película tenemos las acciones de Alan y el resto del equipo, que podemos resumir en violencia, persecución y tortura hacia los indígenas; y la respuesta de estos es ya un suceso, la tribu actúa en colectividad al ejecutar su venganza.

Después que el profesor regresa a Nueva York con el metraje, tenemos un juego de secuencias entre el profesor revisando el material en tiempo presente, y el material revisado que es un ir hacia atrás en el tiempo. El metraje del documental tiene la función de una analepsis o flashback, por lo que la línea de tiempo de la trama siempre está yendo y volviendo de pasado a presente. Mientras el orden cronológico de los acontecimientos es; el equipo documental se aventura a la selva del Amazonas, su guía muere por la mordida de una serpiente, el equipo decide continuar por su cuenta, encuentran a los Yacumo, los torturan y asedian en su aldea, luego hacen lo mismo con los Yanamono, estos aplican la “ley de la selva” sobre los documentalistas; pasan unos meses, el profesor Monroe es enviado al Amazonas en busca de los documentalistas, se adentra a la selva, recupera el metraje, regresa a Nueva York, revisa el metraje y descubre las atrocidades realizadas por el equipo documental. Por lo tanto la primera película, es complementada por el metraje, ya que los fragmentos de estos van atando los cabos sueltos dejados en la primera parte de la película. Como por ejemplo cuando el profesor Monroe les muestra a los ejecutivos los últimos momentos que grabó el equipo documental antes de su muerte, y es para corroborar por que el material no debe ser mostrado. Aquí tenemos un ir y venir entre las escenas más extremas de la película, y las reacciones de los ejecutivos. Y aquí es donde el estilo *found footage* se vuelve más efectivo, ya que tenemos las reacciones del profesor y los ejecutivos, que de algún modo reflejan lo que los espectadores de la película deben estar sintiendo en la sala de cine. Por lo tanto es esto lo que hace a *Cannibal Holocaust* tan efectiva, por la misma razón tan censurada y criticada.

Dicho esto, podemos llegar a elucidar a como la narrativa construye al otro. La narrativa de nuestras tres películas gira alrededor de los personajes blancos, son estos quienes experimentan cambios, realizan viajes, etc., sus acciones son importantes para la historia. Por otro lado, tenemos a los personajes indígenas, que además de Mowara en *Eaten Alive!* ninguno tiene nombre, sino que son nombrados de manera homogénea por el nombre de su tribu en *Cannibal Holocaust*, o solo como la tribu caníbal, los caníbales o los salvajes etc., como en *Eaten Alive!* y *Cannibal Ferox*. De aquí que, la construcción de la alteridad, en estas narraciones, es una de subalternidad, el caníbal no nombra sino es nombrado, el caníbal no habla por sí mismo, en ningún caso sus acciones son

subjetivas, por lo tanto individuales, como Hannibal Lecter en *Silence Of The Lambs* (1991), por tomar el ejemplo más significativo de un personaje caníbal en el cine. Los caníbales del cine caníbal italiano terminan siendo un todo homogéneo, una amalgama de lo que occidente conoce como otredad. En este caso el caníbal termina siendo subalterno porque nunca se podría representar así mismo, ya que quizás en ese momento deje de ser caníbal.

Resumiendo este apartado, lo que hicimos fue desagrupar los elementos narrativos de cada película, siguiendo el modelo planteado por Cassetti y di Chio, primero separamos a los personajes y los ambientes, luego las acciones y los sucesos, y por ultimo las transformaciones (que en parte fue de manera implícita). A continuación, seguiremos con el análisis de las películas en aspecto formal.

3. La estética del cine caníbal

Aquí procederemos a plantear un análisis segmentado de cada una de nuestras películas utilizando el modelo de análisis planteado en la primera parte de este trabajo tomado de Cassetti y di Chio, quienes plantean un modelo de tres niveles de análisis que conciernen a: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, en ese orden, ya que nos valemos del análisis de la puesta en escena para analizar los detalles en la puesta en cuadro. Para esto hemos seleccionado una escena por película, (y nos hemos ayudado con las matrices de análisis de escena y secuencias presentes en el anexo 3).

Eaten Alive!

Para analizar la estética de *Eaten Alive!* hemos escogido una escena que dura 1 minuto con 14 segundos, y es parte del clímax de la película. En el nivel de la puesta en escena tenemos a los personajes principales Mark y Sheila, y dos secundarios Diana y Mowara, pero también tenemos a los hombres de Jonas que son indígenas pero civilizados (visten ropa occidental, y no practican canibalismo), y también a la tribu caníbal que se muestran como el otro lado de lo civilizado, solo utilizan taparrabo y tienen en su piel pintadas manchas color ceniza, al igual que todo su rostro, además tienen los cabellos largos y alborotados. Las armas de los caníbales son lanzas, cuchillos y machetes. La escena comienza después de que Mark encuentra a Sheila, quien corrió del grupo todavía bajo la influencia de las drogas que Jonas utilizó en ella para que se mantuviera dócil, ambos están regresando al lugar donde se quedaron las otras mujeres, pero en el camino son alertados por sus gritos. Mark corre a auxiliar a las mujeres pero lo primero que encuentra

son los pedazos de uno de los secuaces de Jonas. El paisaje es, hasta ese momento, verde con el sol iluminando toda la vegetación. Las mujeres, y uno de los hombres de Jonas, han sido llevados a una parte oculta de la selva (una especie de cueva con palmeras en las paredes). Aquí es donde, primero, al hombre le cortan la oreja con un cuchillo rustico. El caníbal saca un pedazo de la oreja con sus dientes y se lo come. Después a Diana, que está sometida en el piso por dos hombres, un tercero le corta el seno izquierdo con una navaja automática, que asumimos fue extraída de uno de los matones de Jonas. El uso de sangre falsa es abundante y los prostéticos y efectos especiales son bastante auténticos, para una película de explotación filmada en locación. Aquí podemos ver de una manera ejemplificadas las ideas de espectáculo y estetización de la violencia de las que hablamos anteriormente.

Tenemos por otro lado, el nivel de la puesta en cuadro, que es como todo lo que se ha dicho hasta aquí ha sido representado. Revisando la escena una vez más desde el principio tenemos a Mark y Sheila entrando a la mitad del cuadro, saliendo de entre los matorrales, la cámara los sigue con un paneo mientras se mueven hacia la derecha del cuadro, Mark saca su machete y corre hasta salir del cuadro por la derecha. Luego aparece nuevamente terminando de subir una pendiente, se detiene a mirar a su alrededor, y la cámara hace un zoom para capturar su expresión. Luego aparece un plano de las partes de uno de los secuaces de Jonas entre la maleza, la cámara hace un paneo de derecha a izquierda primero mostrando los brazos y piernas cercenadas, y por último deteniéndose en la cabeza que muestra una expresión de dolor. Tenemos ahí un juego de planos entre la mirada de Mark y la cabeza decapitada. Podemos identificar este como un momento de abyección del cuerpo, en términos de Kristeva se rompe la pantalla protectora. Los gritos continúan, Mark aparece en la mitad del cuadro y luego sale por la derecha. Después tenemos el plano de la oreja cercenada, la cámara hace un paneo de abajo hacia arriba, mostrando en detalle la acción del caníbal al cortar la oreja, llevársela a la boca, y luego sacarle un pedazo y comérselo. Luego tenemos la escena en que le extraen el seno a Diana, tenemos primero un plano general que muestra como es sostenida desnuda por dos hombres, uno cada brazo, mientras otro sentado detrás de ella procede a levantar su cuchillo, tenemos un primer plano de esto; luego tenemos un plano detalle del cuchillo tocando la piel y de inmediato un primer plano del caníbal haciendo un movimiento hacia atrás con el brazo representando el corte. Después tenemos un paneo del caníbal llevándose el seno a la boca y dándole una mordida, complementado con un primer plano

de otro caníbal viendo esto, terminando la escena con el primer caníbal ofreciéndole un bocado al otro. El montaje es rápido, hay planos que duran máximo un segundo, esto le da una incómoda velocidad y llega a causar shock sobre el espectador. Los pocos primeros planos en los caníbales sirven solamente ese propósito.



Lenzi, Umberto. 1980. *Eaten Alive!*. Italia: Dania Film, Medusa Distribuzione. BD

En el nivel de la puesta en serie podemos apreciar cómo funciona esta escena en relación con escenas posteriores y subsiguientes. El nivel de la puesta en serie es el nivel de la secuencia, y la escena que tenemos aquí es parte de la secuencia siete de nueve que tiene la película. Esta secuencia como unidad narrativa trata del escape del grupo de la villa de Jonas. Tenemos un par de escenas antes de la que hemos analizado, y que muestra al grupo ya en la selva mientras son perseguidos por los secuaces de Jonas, el grupo se divide cuando Sheila es desatada y aun bajo la influencia de las drogas de Jonas, ella corre desenfadada, Mark corre tras ella dejando que Diana y Mowara sean atrapadas por los hombres de Jonas. A continuación tenemos la infame escena de la violación de Diana por parte del líder de los indígenas seguidores de Jonas. En cambio posterior a nuestra escena tenemos la escena de la mutilación de Mowara, que es una escena extraída de *The Last Cannibal World*, de Ruggero Deodato, en la que aparece también la actriz Me Me Lai. Luego de esto Mark y Sheila encuentran a Diana y Mowara, siendo devoradas por la tribu y deciden continuar su escape. En esta secuencia podemos ver como se da prioridad a las representaciones blancas más que a las indígenas, la cámara sigue las acciones y el destino de los personajes blancos, mientras que el tiempo y espacio visual que se dan a los indígenas es solo para mostrar su lado salvaje, devorando la carne de otros.

Cannibal Ferox

La escena que hemos escogido dura 46 segundos y forma parte de los momentos finales de la película. En el nivel de la puesta en escena tenemos, primero, a Gloria, Pat, Mike y la tribu. La escena toma lugar después de la muerte de Pat. Mike después de haber tratado de escapar es regresado a la aldea. El escenario de la aldea es básicamente barro y cañas secas, mientras en el fondo tenemos un poco de vegetación y árboles que vemos solo en un par de planos al comienzo de la escena. Mike es obligado a volver al centro de la aldea por un grupo de indígenas con lanzas. Gloria mira con desesperanza desde el lugar donde la tienen atada de brazos. Mike mira el cuerpo colgado de Pat y luego es obligado a meterse debajo de una mesa que tiene un agujero en el centro por donde sobresale la parte superior de su cráneo. Su cabeza es asegurada con un tronco que presiona esta hacia arriba contra la mesa. Gloria mira sorprendida, como dándose cuenta de la función de aquel instrumento. Uno de los indígenas pasa a otro un machete con mango de paja y este procede, de un solo golpe, a “destapar” el cráneo de Mike. Gloria mueve su cabeza hacia la derecha mientras cierra los ojos, para escapar de tal “espectáculo”, vemos la cara de Mike, con expresión sin vida, cubierta de sangre. Uno de los indígenas toma dos bocados de sesos, y se retira hacia la derecha, el otro toma un poco en su mano y sale por la izquierda. Gloria derrama lágrimas mientras regresa su mirada hacia tan cruel escena. Retomando la noción de espectáculo, podemos ver un distanciamiento entre la historia y el relato, tomando en cuenta el momento en que Gloria decide no mirar la acción dentro de la historia, pero esta se nos muestra a nosotros sin ninguna mediación, podemos ver cómo, en ese momento, se reafirma la noción de espectacularización como parte intrínseca del cine caníbal.

En el nivel de la puesta en cuadro, por otro lado, podemos apreciar al principio de la escena un plano que nos muestra a la tribu reunida, Mike es obligado a retroceder, la cámara hace un paneo de izquierda a derecha. En un primer plano Gloria sigue con la mirada a Mike, que en un plano medio mira hacia la derecha del cuadro, tenemos un *eyeline match*²⁶ de la mirada de Mike con un primer plano del rostro sin vida de Pat. Cuando la cabeza de Mike es puesta bajo la mesa tenemos un plano con cámara en mano, ya que esta baja en altura pero el ángulo no se altera. Tenemos un primer plano de un anciano indígena con el rostro sin expresión, luego un plano medio de dos indígenas, que

²⁶ “Eyeline match es un término utilizado para señalar la práctica de edición de continuidad que garantiza la lógica de la mirada. En otras palabras, el eyeline match se basa en la creencia en el cine convencional de que cuando un personaje mira en el espacio fuera de la pantalla, el espectador espera ver lo que está mirando. Por lo tanto, habrá un corte para mostrar lo que se está mirando: objeto, vista u otro personaje.” (Hayward, 106, 2000)

de igual manera miran detenidamente las acciones de los otros pero sin expresar emoción alguna. Luego tenemos un plano medio del rostro de Gloria, confundida por lo que está pasando. A continuación tenemos un plano medio de la mesa, con dos indígenas parados frente a ella, uno en el centro y el otro al lado derecho del cuadro, este luego le pasa el machete al otro que está a la altura de Mike. Tenemos un breve primerísimo primer plano de los ojos de Gloria y por su expresión podemos decir que en ese momento se da cuenta de lo que va a pasar con Mike. Tenemos un plano medio de la acción, el indígena corta la parte superior del cráneo de Mike. Casi simultáneamente tenemos un plano de gloria evitando ver la mutilación. Con cámara en mano tenemos un plano del rostro de Mike, debajo de la mesa, cubierto de sangre, la cámara sube sin cambiar el ángulo y enfoca su cráneo abierto, con la tapa de este en la mesa a la izquierda del cuadro, perfectamente cortada, el indígena con el machete en mano toma dos bocados de los sesos, y luego se aleja de la mesa por la izquierda del cuadro, mientras el otro se acerca para hacer lo mismo, tenemos un primer plano de Gloria regresando la mirada con lágrimas en los ojos. La escena termina con el otro indígena tomando parte de los sesos y alejándose de la mesa.

En el nivel de la puesta en serie tenemos escenas adyacentes que nos ayudan a complementar nuestra escena, que pertenece a la octava de diez secuencias. Posteriormente tenemos una escena de un grupo de americanos, incluida la novia de Mike, llegan en un hidro avión al lugar donde el grupo dejó su jeep varado, interrogan a un indígena que les dice que los americanos fueron comidos por cocodrilos y les muestra el reloj de Mike, luego tenemos una escena de Pat colgada por los senos con ganchos, vemos por un momento su dolor y como por último sucumbe. Esta escena podemos interpretarla desde el concepto de lo abyecto, siguiendo a Foster (1996) lo abyecto se presenta aquí en dos direcciones principales: la primera para representar lo abyecto (para obligar al espectador a confrontarlo) mientras que la segunda es marcar el comienzo de sus operaciones (forzar al espectador al acto y la experiencia de la abyección) (115-116). Esta escena logra romper la pantalla que media entre el espectador y la imagen representada, forzando en el espectador una experiencia traumática. Posterior a nuestra escena en cambio tenemos un salto temporal, ha caído la noche y mientras el resto de la tribu descansa distraída, un joven indígena ayuda a Gloria a escapar. Al igual que en *Eaten Alive!* podemos apreciar una jerarquización de las representaciones, los personajes blancos no solo tienen más tiempo en cámara, sino que también tienen el privilegio de ser

representados en primeros planos, a diferencia de los indígenas que solo aparecen en planos generales, como lo podemos ver en la figura 2. Esto se debe a como está construida la puesta en escena y la puesta en cuadro, lo que hace que los caníbales pese a ser estos el tema central alrededor del cual gira la trama de la película, e incluso ser parte del título de esta, la película los representa menos a ellos que a sus contrapartes blancas.



Lenzi, Umberto. 1981. *Cannibal Ferox*. Italia: Dania Film, Medusa Distribuzione. BD.

Cannibal Holocaust

Koven (2006) argumenta sobre la exclusión de los géneros de explotación italiano dentro de la narrativa del cine italiano. Su argumento parte de la falta de interés de los intelectuales por el género, como también un particular elitismo a la hora de analizar estos films. Koven plantea que muchos críticos y teóricos han tratado de elevar al género de explotación italiano a los niveles del cine *arthouse* relacionado por ejemplo con Fellini o Antonioni, lo que para él es un error ya que se está excluyendo la dimensión popular del género por lo que propone la idea de un cine vernáculo (*vernacular cinema*) para analizar estas películas. Koven propone que “Necesitamos entender estas películas como vernáculo, como una especie de cine destinado al consumo fuera de la cultura

cinematográfica burguesa convencional”²⁷ (19). Cine vernáculo se refiere a una práctica y un lenguaje localizado, específico se podría decir, que responde a una demografía en particular. La relación entre texto fílmico y audiencia es diferente, no existe una reverencia como en el cine más elitista. El cine de explotación da más cabida a un contexto de interacción social que a una contemplación textual. Koven propone un acercamiento diferente al cine de explotación italiano como lo haría con otros tipos de cine italiano, ya que este género nunca estuvo destinado para el *Arthouse*, sino para el *Grindhouse*²⁸. Estas películas fueron producidas para salas de cine marginadas (y personas), y por ninguna otra razón que el disfrute inmediato” (19). En resumen es estudiar al género dentro de sus propios términos. Esto nos ayuda a entrar de lleno a la estética de nuestra última película que trabaja de una forma bastante específica.

Por último, tenemos a *Cannibal Holocaust*, que pese a no ser una película *Arthouse* posee elementos que la distinguen del cine de explotación tradicional, como por ejemplo maneja simultáneamente dos líneas de tiempo, como también el hecho de utilizar elementos en ese momento ajenos al cine de ficción. A diferencia de nuestras dos anteriores películas, en este caso, hemos escogido una escena de la primera parte del filme, ya no del final. La escena en cuestión toma lugar en la aldea de los Yanamono, o gente de los árboles como se los nombra en un momento, y es la tribu que el equipo de documentalistas buscaba para su documental sobre tribus caníbales del Amazonas. Esta escena dura 1 minuto con 18 segundos, y en esta vemos representada la hospitalidad de la tribu hacia el profesor y sus dos guías, después de que él les haya ofrecido su grabadora de voz en señal de buena voluntad. En el nivel de la puesta en escena tenemos al profesor Monroe, Chaco su guía principal, el jefe de la tribu con una corona de paja en la cabeza con largas fibras que bajan por su torso hasta su cintura, a manera de cabello, su cuerpo está pintado de un color cenizo al igual que el resto de la tribu. Como ambiente tenemos los árboles, escaleras y chozas donde vive la tribu, que fue todo construido para la película, como señala Robert Kerman en el documental de Calum Waddell (2015) *Eaten Alive! The Rise and Fall of the Italian Cannibal Film*. Tenemos el cuerpo de una víctima de sacrificio, que en la escena anterior lo vimos entero, aquí vemos su cráneo expuesto unido a parte de su torso que descansa en una estaca sobre la fogata. Un miembro de la tribu se encarga de cortar la carne con una hacha de piedra, mientras otro extrae los

²⁷ Traducción propia.

²⁸ *Grindhouse*: un cine de segunda categoría que muestra el estándar de las películas que los estudios simplemente "filtra" (Green, 2015, 112)

órganos del torso y se los entrega al jefe. Con los órganos en una mano y la grabadora en la otra comienza a acercarse al profesor, gruñendo al ritmo de las aclamaciones de la tribu. Este toma un bocado y le ofrece al profesor, Chaco le da la señal que debe hacerlo, y el profesor toma una mordida de lo que parece ser el hígado de la víctima, (que en realidad era un hígado de cerdo). Después de eso, con la boca llena y todavía masticando, el sonido de un pájaro llama la atención del profesor y descubre el lugar donde están colgadas las latas de película de los documentalistas.

Por el lado de la puesta en cuadro, la escena comienza con un plano en el que la cámara hace un paneo de izquierda a derecha. Primero tenemos en el centro del cuadro al jefe de la tribu, luego a los restos del sacrificado de quien están cortando su carne, y luego la cámara se detiene en el profesor y su guía Chaco sentados en un tronco presenciando las acciones del jefe. Tenemos un plano medio del jefe de la tribu recibiendo los órganos extraídos, luego caminando en dirección al profesor, sosteniendo los órganos con una mano y la grabadora con la otra. En otro plano el jefe se acerca al profesor, la cámara lo sigue con un paneo de derecha a izquierda. Tenemos un primer plano del jefe de la tribu dándole una mordida al hígado de la víctima, luego tenemos un brevísimo plano general del jefe ofreciendo un bocado al profesor. De aquí un primer plano del rostro del profesor, y su reacción al ser ofrecido de comer restos humanos. Su mirada pasa de los órganos, que acerca el jefe a su boca, hacia el rostro de este. Tenemos un juego plano-contraplano entre el profesor y el jefe de la tribu, el que incluye un primerísimo primer plano del rostro del jefe con la boca cubierta de sangre.



Deodato, Ruggero. 1980. *Cannibal Holocaust*. Italia: F.D. Cinematografica. BD

Este plano es insertado principalmente para causar shock en el espectador, y también vuelve a reafirmar la noción de espectáculo presente en el cine caníbal. Es un plano de menos de un segundo que de haberse o no incluido no habría cambiado en nada la historia, pero que funciona perfectamente para el propósito explotativo de la película. A continuación, en un primer plano el profesor, con los órganos frente a su rostro, mira hacia su izquierda a Chaco. Chaco le regresa la mirada al profesor, y asienta con la cabeza. El profesor regresa su cabeza a la posición central, mira la comida y mira al jefe. Tenemos un breve primer plano del jefe haciendo un gesto de mordida con la boca. En un primer plano el profesor resignado toma un mordisco ayudándose con sus manos para arrancar el pedazo. La cámara vuelve al profesor con la boca llena tratando de masticar. Luego escucha un ave y levanta la mirada. La escena termina con un plano detalle de un ave en una rama, la cámara hace un paneo hacia debajo de esta donde están colgadas las latas de película intactas.

En el nivel de la puesta en serie, dentro de esta secuencia tenemos al profesor siendo guiado a los restos del equipo documental por parte de las mujeres de la tribu, después tenemos el primer acercamiento del profesor y sus guías a la aldea de los Yanomamo en el que no tienen éxito. Después tenemos la escena en el que el profesor resignado corre de vuelta hacia a la aldea, dispara al aire con su revólver, para llamar la atención de la tribu, luego saca su grabadora y la hace funcionar, esto hace que salga toda la tribu de entre los árboles.



Deodato, Ruggero. 1980. *Cannibal Holocaust*. Italia: F.D. Cinematografica. BD

Luego de esto el jefe de la tribu hace bajar el cuerpo que estaba colgado en lo alto de los árboles por una soga. Chaco le dice al profesor “lo hiciste, ¡maldita sea!, nos acaban de

invitar a cenar (*you did it, god damn it! They just invited us for dinner*)". En general los planos de esta escena siguen la misma dinámica de las otras dos películas, los personajes blancos tienen más tiempo, y es más probable que sean fotografiados en primer plano. Estas escenas son parte de la octava de catorce secuencias. La secuencia termina con la escena que escogimos, después de esto tenemos un salto espacio temporal, a través de una elipse, saltamos a Nueva York, el profesor está siendo entrevistado por la televisión local, la misma que patrocinó su viaje.

De aquí que, ya habiendo analizado la estética de nuestras tres películas, podemos plantear un análisis cruzado de cómo se representa al otro en el cine caníbal, que elementos estilísticos se repiten en nuestro grupo de películas, y en cuáles se diferencian. Como primer punto tenemos la puesta en escena, en este nivel, las tres películas trabajan la representación de la misma manera, como unidad espaciotemporal la escena captura en su mayoría a los personajes blancos. De aquí que podemos ver por ejemplo, en *Cannibal Ferox*, que aunque la película sea sobre "desmentir el mito del canibalismo", son los personajes blancos los que tienen la mayor cantidad de tiempo en la pantalla. Segundo, en el nivel de la puesta en cuadro, podemos apreciar como el encuadre, el tipo de plano y la composición privilegian a la representación blanca, en los pocos instantes en los que el foco está sobre la otredad es cuando se quiere mostrar el extremo de salvajismo. Como por ejemplo los fotogramas que hemos tomado de *Cannibal Holocaust* y *Eaten Alive!*, ambos muestran esta dimensión de la alteridad construida desde la colonización de América, y que aún se mantiene de alguna forma u otra hasta nuestros días. Un primer plano de un caníbal en estas películas es para causarnos shock, en cambio un primer plano de un personaje blanco es para mostrar sus emociones, para causar empatía en el espectador. Por último, en la puesta en serie podemos ver como las representaciones de la otredad funcionan como motor para el desarrollo de los personajes blancos, en la puesta en serie se puede identificar como los caníbales son representados como un todo homogéneo, algo que ampliaremos a continuación, en este caso les arrebató su agencia como sujetos, y su única función termina siendo la de objetos que adornan la locación.

Siguiendo la idea del caníbal como parte de escenario en *Cannibal Holocaust*, Jennifer Brown (2012) en uno de los capítulos de su libro *Cannibalism in Literature and Film* habla directamente sobre el "boom" del cine caníbal italiano. Para Brown las películas caníbales italianas son un telón de fondo para los miedos y las políticas poscoloniales. Cada historia comienza con un estado de paz incómoda que se rompe con

travesuras negras o interferencias blancas de comerciantes o cazadores. El caníbal aquí es un mero tropo, una parte del escenario, y debe mantenerse bajo control en lugar de ser civilizado (74). Para Brown Este subgénero de películas de producción italiana es esencialmente una colección de películas gráficamente violentas y sangrientas, que generalmente representan el canibalismo de nativos primitivos en las selvas tropicales de Asia o América del Sur de una forma esencialista en las que el sujeto colonial se vuelve objeto.

Por otro lado, algo interesante como resultado de este desglose es que la representación del cuerpo femenino subyugado, torturado, como se lo representa aquí, nos orienta hacia la categoría de lo abyecto, algo que intuimos en la escena de la muerte de Pat. Kristeva (1988) plantea que la única cualidad de lo abyecto es oponerse al yo (8). Especialmente en los casos de *Eaten Alive!* y *Cannibal Ferox*, aparece una dimensión abyecta de la violencia hacia el cuerpo femenino. Lo abyecto se presenta como aquel objeto, no material, rechazado pero que sin embargo atrae, la sangre falsa y los prostéticos cumplen ese papel ya que irrumpen las distinciones categoriales como dentro/fuera o vivo/muerto. Kristeva agrega que para cada yo su objeto, y para cada superyó su abyecto (8). Por lo tanto, manteniendo la línea del psicoanálisis, el abyecto del superyó es el primer cuerpo significativo, el cual vendría a ser el cuerpo de la madre, por lo tanto el cuerpo femenino. De ahí que estos intentos de diferenciarse de lo femenino son intentos tempranos de diferenciarse de la entidad materna. Como pasando del cuerpo materno a la ley paterna. En este caso, en las películas, el cuerpo femenino perturba la identidad masculina (11), por lo tanto debe ser abyectado, ya que pese a que tales acciones de tortura, mutilación, etc. provocan sensaciones de repulsión y disgusto estas aun atraen el interés de los espectadores. De esta manera, el cuerpo de la mujer es sublimado a través del discurso del cine caníbal. Foster (1996) plantea que “Si hay un sujeto histórico para la cultura de la abyección, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver. Ésta es la política de la diferencia empujada más allá de la indiferencia, una política de la alteridad llevada a la nihilidad”²⁹ (123). Esto nos ayuda a complementar la dimensión de la abyección del cuerpo ya que este es mutilado indistintamente de su condición racial, sexual, etc. Por lo que no solo es transgredido el cuerpo materno, sino también la ley paterna, representada por la castración del hombre.

²⁹ Traducción propia.

En resumidas cuentas, en este capítulo hemos hecho un análisis general de la narrativa del cine caníbal, y un análisis un poco más específico de sus aspectos estéticos, a través del análisis de una escena por cada película. Por un lado, esto nos ayuda a plantear el régimen de verdad y el régimen escópico que se manejan en estas películas, y de los que hablaremos en la siguiente parte de este trabajo. Por el momento hemos desmontado la narrativa de nuestras películas, y hemos descubierto como en estas, aparte de seguir un canon bastante clásico, se preferencia a los personajes blancos por sobre los personajes titulares, y como estos terminan siendo un antagonista secundario, o un elemento de la trama, que ayuda a los protagonistas (personajes blancos), a sobre salir como los verdaderos héroes de las historias. También como la función del antagonista tampoco le es asignada al caníbal sino a una contraparte blanca. Por otro lado, como funciona la estética para construir una jerarquía de las representaciones, unas son prioridad, tienen primeros planos, más tiempo en cámara, etc., mientras que la imagen de los otros es explotada nada más para causar fuertes emociones en el espectador. Ahora, echo esto podemos tomar las varias representaciones del otro cultural, indígena y caníbal o ambos, y analizarlas en conjunto, tomando en cuenta aspectos estéticos y narrativos, como son representadas y construidas sus narrativas, y así plantear las varias dimensiones, políticas, culturales y epistemológicas de estas representaciones. Hasta aquí hemos llegado a esquematizar los aspectos estéticos, narrativos y representacionales de cómo se representa al otro en nuestras películas, que de algún modo viene a ser una muestra de cómo funciona formalmente el cine caníbal. Por un lado, llegamos a descubrir, a través del análisis formal, como la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie funcionan a la hora de construir la imagen del otro. Primero, en la escena, como unidad espaciotemporal nos dimos cuenta como esta privilegia a las representaciones blancas, y por otro lado solo representan las acciones atroces de los caníbales, solo en esos casos podemos decir que la puesta en escena se enfoca en las otras representaciones. Segundo, en el caso de la puesta en cuadro, al caníbal se lo representa casi siempre como un todo, planos generales que muestran a la tribu casi en su totalidad, pero también tenemos momentos excepcionales, en especial en las escenas de canibalismo per se, consumo de carne humana, solo ahí podemos, por pocos segundos, ver a los caníbales en primer plano. Por último, en la puesta en serie llegamos a concluir que la función del personaje caníbal termina siendo el motor para el desarrollo de los personajes blancos. Esto podemos verlo en cualquier secuencia, de cualquiera de nuestras películas, como al caníbal se le es asignado un papel subalterno en la jerarquía de las representaciones. Por otro lado, vimos

la diferencia que tienen en la función narrativa los personajes blancos, contrastados con los personajes caníbales. Por un lado, los personajes blancos son redondos (tridimensionales), mientras los personajes caníbales son planos, por ejemplo en *Cannibal Ferox*, Gloria y Mike son personajes redondos ya que son complejos, tienen un desarrollo en la trama y hacia el final sufren transformaciones, en cambio los personajes caníbales son planos ya que son contruidos como un todo que actúa en representación de todos, de este modo el caníbal como personaje no tiene agencia, y sus acciones están determinadas por las de los blancos. Por último especulamos alrededor de la función del cuerpo femenino torturado, abyectado para así reafirmar la idea de masculinidad.

Capítulo tercero

Política y epistemología del cuerpo caníbal

1. Representaciones del otro cultural

Como ya hemos visto hasta aquí, el canibalismo es el estadio último de la otredad. Jáuregui (2008) dice que “como imagen etnográfica, como tropo erótico o como frecuente metáfora cultural, el canibalismo constituye una manera de entender a los Otros, al igual que a la mismidad” (14), en nuestro caso esto se puede ver a simple vista, como por ejemplo el personaje de Mowara en *Eaten Alive!*, o la idea de la “ley de la selva” en *Cannibal Ferox*, ambos aspectos están configurados por el tropo del canibalismo que engloba a cada película. De aquí que planteamos a continuación un análisis de las representaciones del otro cultural en nuestras películas, tomando en cuenta los aspectos estéticos y narrativos, que planteamos en el anterior capítulo. Para esto también utilizaremos un abanico de conceptos, que nos ayudarán a explicar cómo funciona la construcción de otredades en estas representaciones, como estas se valen del estereotipo, y las relaciones de poder que se generan dentro. Citando otra vez a Jáuregui “Lo que nos importa es el canibalismo en la cultura, y que nos puede decir algo de ella y de nosotros, mejor que de la práctica de comer carne humana o de los Otros señalados como antropófagos (22)”, el cine caníbal nos puede decir mucho sobre la construcción del otro cultural, y también sobre el que construye esa representación, su lugar de enunciación, su régimen escópico, entre otras cosas.

Nuestras películas, y en su mayoría el cine caníbal, representan al otro cultural (étnico-racial) de la misma manera. Esta es, la tribu primitiva, por lo general que vive en el Amazonas, pese a los intentos de ser “civilizados” estos se han resistido y han seguido realizando prácticas rituales “salvajes”, como la antropofagia, el sacrificio de animales y hombres, formas violentas de castigo, etc. Son también tribus de verdad las que las representan en las películas, y para nada son los salvajes que son retratados. En nuestros casos tenemos indígenas de la selva amazónica del departamento de Leticia, Colombia y tribus de Sri Lanka, que según los involucrados en la realización de los filmes estos no andaban desnudos, vivían de forma “occidental” (si pudiéramos llamarla así) y hacían cualquier cosa por el poco dinero que les pagaban los cineastas italianos (Waddell, 2015).

Por lo general, en el cine caníbal italiano, andan semidesnudos, usan taparrabos y algunas veces collares, o algún otro tipo de ornamento, en nuestros casos siempre tienen su cuerpo pintado, total o parcialmente, con algún pigmento, o barro. Sus movimientos son bastante “mecánicos”, casi no tienen diálogo y si lo tienen es en su lenguaje autóctono que los protagonistas no pueden entender, y nunca se los ve comunicándose entre sí. Como por ejemplo en la escena en que el profesor Monroe es invitado por los Yanamono a comer, notamos como la tribu se mezcla con el escenario, no tienen otra función más que adornar el cuadro. Cuando el jefe de la tribu se acerca a ofrecerle el hígado al profesor podemos identificar una clara división jerárquica de los sujetos representados. Chaco y el profesor están sentados en unos troncos frente a la aldea de la tribu, que se encuentra en los árboles, el fuego separa a la tribu de los personajes blancos, solo el jefe de la tribu tiene la facultad de cruzar esa línea. Aquí podemos identificar una jerarquización del espacio, no en términos de arriba y abajo, sino en términos de fronteras, las mismas que pueden ser cruzadas solo por ciertos sujetos. El profesor toma un bocado del hígado, pero nunca cruza la frontera hacia el canibalismo, esta está reservada para la tribu.

Dicho esto, podemos continuar analizando estas representaciones y cómo funcionan dentro del sistema mundo moderno-capitalista. Santiago Castro-Gómez (2000) define a la modernidad como “una máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas” (88), lo que Castro-Gómez nos dice es que, la modernidad necesita construir a la otredad para poder funcionar, ya que esta prospera a través de binarismos y oposiciones, al progreso debe oponerse el estancamiento, a la civilización la barbarie y lo primitivo. En nuestro caso podemos ver esto representado en las dinámicas que se crean en nuestras películas, entre los personajes blancos y los indígenas. Como por ejemplo en *Eaten Alive!* las tribus que pueblan las afueras de la villa de Jonas, es una representación oscura sobre la peligrosidad de los caníbales, y por eso el contraste entre estos, y los seguidores de Jonas es bastante fuerte, ya que a diferencia de nuestras otras dos películas, no se nos proporciona una razón plausible para su canibalismo, sino que dentro de la trama es asumido como una verdad antropológica que nunca es puesta en cuestión. De aquí que podemos afirmar que el cine caníbal, sirve de algún modo para reafirmar la necesidad del modelo moderno-capitalista, “debemos ser civilizados porque si no seríamos caníbales/barbaros”, esta sin duda podría ser una forma de ver esta relación, y en el caso de nuestras películas el binarismo

civilización/barbarie es bastante claro. Para ratificar nuestro punto Castro-Gómez plantea que “la construcción del imaginario de la ‘civilización’ exigía necesariamente la producción de su contraparte: el imaginario de la ‘barbarie’ (91)”. Pero durante la primera modernidad, la alteridad fue motivo de rechazo, por lo tanto casi no era representada de ninguna forma, por lo tanto que, una cosa es la representación del canibalismo en Robinson Crusoe, y otra diferente la que tenemos en nuestras películas. Las representaciones del canibalismo, en nuestro caso, son crudas, marcadas por un realismo que las hace hasta cierto punto intolerables, y aquí podemos rescatar algunos de los aspectos estéticos de los que ya hablamos, por ejemplo la estetización de la violencia, que es inevitable en nuestras tres películas. Andrea White (1993) explica como el género (de la literatura de aventura) responde a convenciones particulares de la época, muchas de las cuales el cine caníbal sigue casi al pie de la letra, pero la forma de divulgación está relacionada con las ideologías vigentes, por lo tanto, se plantea que cada época y cada cultura responde a sus preocupaciones actuales (5-6). En nuestras películas estas son claras, el miedo hacia lo desconocido, lo inexplorado, preocupaciones con respecto al avance del sistema moderno-capitalista, como cuestionándose porque este aún no ha llegado a completarse en su totalidad, porque aún existen formas de organización social diferentes a la occidental, entre otras. En nuestro caso es claro, sobre todo, en el final de *Eaten Alive!* cuando Sheila se rehúsa a ocultar la “verdad” sobre lo que les sucedió a ellos, afirmando que “el mundo tiene que saber, que la edad de piedra aún existe”, pese a que revelar eso podría afectar al sistema moderno-capitalista como ya estaba establecido para 1980. Para poder entender esto debemos volver una vez más a Castro-Gómez (2000), que plantea que después del “fin” de la modernidad y el subsecuente paso a la posmodernidad, la configuración de poder del proyecto moderno-capitalista pasa del estado-nación al de sistema-mundo. Castro-Gómez explica esto de la siguiente manera: “La sujeción al sistema-mundo ya no se asegura mediante el control sobre el tiempo y sobre el cuerpo ejercido por instituciones como la fábrica o el colegio, sino por la producción de bienes simbólicos y por la seducción irresistible que éstos ejercen sobre el imaginario del consumidor” (94) por lo que “Antes que reprimir las diferencias, como hacía el poder disciplinar de la modernidad, el poder libidinal de la posmodernidad las estimula y las produce” (ibid.). Debido a esto podemos identificar la razón por la que el tropo del canibalismo fue explotado durante finales de los 70 principios de los 80 por el cine caníbal, ya que el sistema necesita una forma de sujeción a través de los nuevos medios.

De este modo podemos entender como la posmodernidad en parte fue uno de los detonantes del género caníbal italiano.

Teniendo en cuenta que los medios de comunicación, como el cine, son la principal fuente del conocimiento del otro para el occidental “civilizado” promedio, Roberto Marcos y Pedro Colón (2016) plantean que el papel de la representación de estos “extraños” se vuelve esencial ya que la mayoría no tiene otra forma de acceder a otras culturas, sino a través de una pantalla (12). Por lo que el cine se convierte en un dispositivo de saber/poder en el que occidente puede reconocer o rechazar al otro. Retomando las representaciones que nos hemos propuesto analizar, estas son una forma de exponer al otro al escrutinio de occidente, esto es parte de la herencia del cine mundo, que tiene como propósito eso, ser una especie de ventana al mundo, a lugares, culturas, y gentes ajenas. Por esta misma razón es que *Cannibal Holocaust* es tan eficaz en ese caso, ya que de una forma se presenta como parte documental, tomando en cuenta las estrategias de marketing del film que afirmaban su realismo. Por otro lado, volviendo a Marcos y Colón, “la otredad (...) es una herramienta útil para reafirmar dónde se encuentra el mismo”³⁰ (13). Es de una forma un ejercicio de acercamiento y alejamiento, Marcos y Colón lo plantean mejor: “Cuando vemos ciertas películas en las que se construye la oposición entre ‘Nosotros’ y ‘Ellos’, no solo nos identificamos con el héroe que destruye al Otro; pero también de alguna manera nos sentimos atraídos por esta otredad, seguros al saber que solo observamos sus instintos maliciosos como voyeurs invisibles lejos de ellos” (14). Aquí el estilo de *Cannibal Holocaust* es clave para entender esto, ya que no solo nosotros somos espectadores del metraje, sino también, en parte, los mismos personajes también lo son, lo que nos ayuda a pensar en cómo los personajes construyen al otro, y por lo tanto como nosotros también lo construimos. Al igual que los ejecutivos de la televisora nosotros tampoco podemos resistirnos a exótizar al otro, e insertarlo a la economía de nuestros sentidos. De aquí que el otro se llega a convertir en un objeto fetiche. En nuestro caso el otro es construido de tal manera que se muestra como un todo homogéneo, esto se logra a través de clásicas estrategias de estereotipación. Y tomando en cuenta lo que dice Marcos y Colón, “las películas no solo reflejan simplemente la realidad también la construyen” (ibid.)

³⁰ Traducción propia

Las representaciones del otro en el cine caníbal definitivamente son una forma de estereotipación. Stuart Hall (2014), plantea que:

los estereotipos retienen unas cuantas características “sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas” acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad. (...) la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la “diferencia” (430).

En nuestro caso, la representación de los caníbales no se aparta mucho de la que era reproducida en los relatos de aventura del siglo XIX. Narrativamente, los personajes otros (no-blancos), sirven las mismas funciones; resaltar los valores del mundo civilizado, y así aun justificar la necesidad de civilizar aquella parte del planeta donde estos seres habitan. De aquí que podemos identificar cómo funciona la construcción estereotípica del otro con su representación en el cine caníbal. Aquí, las tribus caníbales son representadas como estáticas en el tiempo, sus rasgos “primitivos” son exagerados, por ejemplo su apetito y su aspecto físico. Lo que le hace diferente al cine caníbal de la literatura de aventura es que la imagen en movimiento contiene otro tipo de significados culturales, que junto con la diferencia de época vienen a desembocar en otro tipo de la misma representación. Tomando en cuenta esta herencia de la literatura de aventura podemos volver a decir que las relaciones de poder establecidas en el cine caníbal son de saber/poder, y “tiene[n] que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto ‘régimen de representación’” (431), Hall añade que “la estereotipación es un elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica (ibid.)”. de aquí que, las representaciones del otro, que tenemos en el cine caníbal, son planteadas desde el régimen de representación europeo-occidental de la segunda mitad del siglo XX, y como el sistema mundo responde al modelo moderno-capitalista, el poder de representar descansa allí. Al final estas representaciones se vuelven fetiche porque, en este caso el caníbal se convierte en objeto tabú, que dentro de la dicotomía del representar/no representar, se debe elegir entre prohibición y peligro, o placer y deseo (438). Y esta construcción fetichizada se ha mantenido ya que al convertirse estas películas en cine de culto, y comenzar a circular en

distintos círculos de apreciación y distribución, estas representaciones son escrudiñadas una vez más. Y esta es otra clara razón para haber escogido estas tres películas.

Hall plantea la construcción del estereotipo desde la teoría cultural, en cambio Schweinitz, y Schleussner (2011) plantean un acercamiento desde el punto de vista psicosociológico, que nos ayudará a complementar aspectos intrínsecos de la representación cinematográfica del otro, a través del estereotipo. Para estos autores el estereotipo “describe principalmente las concepciones sobre grupos sociales o étnicos y sus miembros, generalmente ‘imágenes del Otro’ o, con menos frecuencia, ‘imágenes del mismo’”³¹ (43), al aplicar este concepto a nuestras películas, podemos examinar como los personajes representan, influyen o dan forma a ciertas concepciones sobre ciertos grupos humanos. En el caso del cine caníbal existen concepciones que reproduce el cineasta estadounidense Eli Roth en su película *The Green Inferno* (2013), pero en cambio otras no, por ejemplo las dinámicas de relación entre los indígenas y los personajes blancos, que es muy similar a la película *Cannibal Holocaust II* (1988), que es principal ejemplo del ocaso del cine caníbal, y retrata a un grupo de estudiantes que se adentra a la selva en busca de su profesor, pero terminan ayudando a una tribu a defenderse de sus enemigos, en pocas palabras el inverso a *Cannibal Holocaust* de Deodato. Las representaciones de los caníbales en el cine caníbal (retomando algo de Marcos y Colón), tienen consecuencias para el mundo cotidiano, ya que a través de estas también se construyen realidades (49). En nuestro caso las representaciones del canibalismo no solo repiten el estereotipo heredado del siglo XIX, sino que subvierten a este cuando el antagonista principal no es el caníbal, sino es el mismo hombre blanco, el caníbal actúa en función a las acciones de este, de ese modo no es un personaje autónomo. Esto lo podemos ver en *Cannibal Ferox*, con su antagonista Mike Logan, en *Eaten Alive!* con Jonas y en *Cannibal Holocaust* en general todo el equipo documental, pero específicamente con Alan Yates. Mas bien las representaciones caníbales funcionan como “estereotipos figurativos [que] influyen en un amplio campo de narración popular, particularmente el de películas de género, televisión, literatura, cómics, etc.” (53). De aquí que en nuestros ejemplos se puede ver que los patrones bien ensayados, también de trama, no son, en consecuencia, un problema exclusivo de la película más bien es una característica de las narrativas populares del género, la que comparte con las de otros medios, (literatura, comics, etc.). De aquí que el punto de vista psicosociológico nos ayuda a ver como “los estereotipos

³¹ Traducción propia

narrativos reflejan el conocimiento cultural, los ideales y las afinidades estéticas, e interactúan estrechamente con la reserva de la imaginación convencional intrínseca a una cultura específica” (57). En nuestro caso la cultura italiana de finales de los 70 y comienzos de los 80, la estética del cine de explotación italiano, y el poco conocimiento cultural del pasado colonial italiano, desemboca en la forma de estereotipación del otro cultural en el cine caníbal.

Por lo tanto, podemos llegar a acordar que: primero, en nuestro caso se da una reproducción del tropo del canibalismo recuperado de la literatura de aventura del siglo XIX. Segundo, la representación del otro en el cine caníbal ayuda a reafirmar la posición de occidente en el sistema-mundo moderno-capitalista, ya que a través de esto se resalta el carácter heroico del modelo de hombre occidental-civilizado, y se rechaza a la diferencia al mismo tiempo que se la incluye. Tercero, llegamos a afirmar que al otro se lo representa a través de la estereotipación de sus características “primitivas” reafirmando y fijando estas. Este estereotipo se convierte en un objeto fetiche ya que al mismo tiempo que se lo rechaza se lo desea. Por último, planteamos desde el punto de vista psicosociológico como el estereotipo es utilizado en el cine para reproducir imágenes del otro, que son intrínsecas de la cultura que los reproduce mas no la que es representada.

En estas películas se dan relaciones de saber/poder entre el mismo y el otro, a través de un discurso. Una implicación importante de la explicación del poder de Foucault es que el poder no es algo impuesto desde la parte superior de la sociedad hasta sus capas inferiores oprimidas. El poder está en todas partes, ya que el discurso también está en todas partes. Y hay muchos discursos, algunos de los cuales claramente impugnan los términos de otros. Foucault (1977) afirmó que “donde hay poder, hay resistencia (...) una multiplicidad de puntos de resistencia” (95), y con esto quiso decir que hay muchos discursos que empujan y compiten en sus efectos. En nuestro caso, para nada podemos afirmar que el cine caníbal es un discurso hegemónico, en cambio es uno que desde un principio ha debido enfrentarse a otros discursos, estos si hegemónicos, en una lucha de poder asimétrica, con discursos de clase, de gusto, estética, etc., pero así mismo al discurso del cine caníbal se le oponen otros discursos, como las teorías poscolonial y decolonial, que por ejemplo tratan de resignificar estos discursos sobre otredad y canibalismo, y el rol que estos juegan en el sistema moderno-capitalista, y por otro lado también cuestiona los “regímenes de verdad” impuestos por estos discursos. Foucault (1976) insistió en que el conocimiento y el poder están imbricados uno en el otro, no solo

porque todo el conocimiento es discursivo y todo discurso está saturado de poder, sino porque los discursos más poderosos, en términos de la productividad de sus efectos sociales, dependen de suposiciones y afirmaciones que su conocimiento es verdadero, a esto lo llamó régimen de verdad (27). Ahora, el discurso del cine caníbal se basa en la “verdad antropológica” que el canibalismo existió (y sigue existiendo), incluso cuando Gloria, en *Cannibal Ferox*, publica su tesis doctoral terminando con el mito del canibalismo “de una vez por todas”, nosotros los espectadores, que vimos todo lo que pasó, sabemos que “existe”, por lo menos dentro de la narrativa de la película.

Para terminar, podemos decir que el discurso del cine caníbal construye al otro a través de los diferentes modos en que este se presenta. Resaltamos los aspectos de la noción foucaultiana del discurso, y las trasladamos a nuestro caso. Vimos cómo funcionan las formaciones discursivas en el cine y como estas se relacionan con otros textos cinematográficos, como se dan en nuestro caso, en el que ponemos en diálogo tres películas que tienen en común una forma de representar al otro en la que se reflejan dinámicas de poder/saber, entre el representante y el representado, ya que estos no se encuentran en una relación asimétrica, sino que el caníbal (y el otro en general) es puesto en el papel de subalterno, alguien más construye su discurso, porque este es el que establece su régimen de verdad como indiscutible, por lo tanto todo lo que esté fuera de ese régimen se le es asignado una connotación negativa, y por esto el discurso sobre el caníbal en estas tres películas se presenta de esa manera tan abrasiva.

2. Colonialidad y epistemología de la diferencia

Después del desmantelamiento de los imperios coloniales español, inglés, francés, etc., se puede decir que empieza la era poscolonial. Para muchos la era poscolonial es una forma de interpretar y escribir que se refleja en lo que se llama la teoría poscolonial. Esta teoría se preocupa de las producciones culturales. Los textos poscoloniales rechazan las premisas de una intervención colonial (ya sea civilizadora, modernizadora o evangelizadora) y por lo que se separa del discurso colonial a través de una crítica al mismo, una especie de contra ataque. El poscolonialismo se ha convertido en un conjunto de herramientas discursivas que resisten al colonialismo y a sus continuos efectos. En Latinoamérica esta corriente derivó en la teoría decolonial que además de un avance, fue una crítica a los límites de la teoría poscolonial, como lo planteamos en el primer capítulo. En nuestro caso vamos a utilizar la teoría decolonial para explicar las implicaciones de la colonialidad en nuestros casos de estudio, la relación entre colonialidad y otredad, y como

este régimen escópico colonial se ve reflejado en como nuestras películas abordan el tema de la diferencia (caníbal). Por otro lado, también veremos cómo se inserta el conocimiento sobre el caníbal dentro de las películas, y como estas aceptan, interpretan o revisan aquel conocimiento.

Primero, debemos analizar cómo se ha interpretado a la colonización de América desde la teoría decolonial, para luego trasladar esta noción a nuestro caso. Dussel (1994) utiliza cuatro figuras para explicar la constitución del ego moderno, estas son: la invención, el descubrimiento, la conquista y la colonización. En nuestro caso nos enfocaremos en la cuarta figura, la que Dussel utiliza para describir la constitución del ego moderno a través de la colonización de la vida, ya no se trata de la opresión del otro por medio de la violencia física (como se ve reflejado en el caso de la conquista), sino de la sumisión de la vida cotidiana. Es durante esta etapa, la colonización, cuando los indígenas asumen la dominación europea como parte primordial de la vida. En palabras de Dussel:

La “colonización de la vida cotidiana” del indio, del esclavo africano poco después, fue el primer proceso “europeo” de “modernización”, de civilización, de subsumir (o alienar), al Otro como “lo mismo”; pero ahora no ya como objeto de una praxis guerrera, de violencia pura (como en el caso de Cortés contra los ejércitos aztecas, o de Pizarro contra los incas), sino de una praxis erótica, pedagógica, cultural, política económica, es decir, del dominio de los cuerpos por el machismo sexual, de la cultura, de tipos de trabajos, de instituciones creadas por una nueva burocracia política, etc., dominación del Otro (49).

Desde nuestro caso podemos crear un diálogo con las películas. Nos planteamos realizar una lectura de los aspectos diegéticos, lo que involucra todo lo que se da dentro de la película, tomando en cuenta las instancias de dominación del otro que se representan. Fuera de la violencia infringida a los cuerpos, podemos identificar varios ejes de dominación que reflejan el poder colonial, tenemos a las instituciones de control, como el ejército y la policía, que en el caso de las películas aparecen como los que imponen que sean respetados los designios de la civilización, pero también como el umbral entre la modernidad y la “edad de piedra”. En el caso de *Cannibal Holocaust* el ejército se presenta como el último remanente de la civilización, esto se ve reflejado en la cerveza,

la radio y el barco de motor al principio de la película, que de un modo reflejan el mundo moderno industrializado. En el caso de *Cannibal Ferox* la estación de policía, el dinero y la ducha, el control, la organización social, y la higiene. Para identificar la colonialidad aquí, hace falta contrastar esto con la representación de la vida de las tribus en la selva. Los personajes fuera de la selva, los no-caníbales, pueden dialogar con los blancos. La dominación al otro se da a través de la producción cultural, en este caso las películas, que pese a que no produce, o no son resultado de, la violencia física, crean violencia epistémica, que siguiendo a Dussel podemos afirmar es una parte de la colonialidad, es decir implantar la dominación, o el modelo de dominación dentro de la cotidianidad, en este caso no de los indígenas, sino de todos quienes tengan acceso a las películas. Los aspectos extradiegéticos de las películas nos ayudan a entender esto mejor. Por un lado, tenemos el modo de producción del cine de explotación italiano, un pequeño equipo se adentra en la selva, en el caso de Lenzi, utilizan cámaras de 16mm ya que son más fáciles de transportar, contratan mano de obra local, no dominan con violencia, sino más bien a través del capital, lo que en palabras de Dussel vendría ser la política económica.

La reflexión en torno a la otredad, desde la perspectiva de la teoría descolonial de Quijano (2001), para partir del análisis de los conceptos colonialidad y colonialidad del poder, nos ayudan a profundizar el análisis de las dinámicas representadas en las películas, y la relación entre colonialidad y otredad. Por un lado, la colonialidad constituye la imbricación de los procesos económicos y políticos del capitalismo con los procesos de subjetivación y clasificación de los grupos sociales (lugar fundamental de la creación de lo blanco, lo negro y lo indígena). Por otro lado, “la colonialidad del poder”, es la expresión concreta de las relaciones de colonialidad, pues establece las formas de imposición de subjetividades en la totalidad de los ámbitos de la existencia social, esto es, en el trabajo, el sexo, la subjetividad y la autoridad colectiva (11).

Quijano, sin embargo, señala que la categoría de colonialidad difiere de colonialismo, pues toda la estructura política y económica que permite a distintos países mantener colonias de su nación mediante la administración directa e indirecta de los recursos y del trabajo (colonialismo), se propicia no solo por el control de las relaciones sociales de producción, sino por el control de las formas de ser, de pensar y de representar el mundo de los grupos sociales de toda América (Quijano, 1992). Tal forma de control de las subjetividades es denominada por Quijano colonialidad, refiriéndose centralmente a un control de los distintos grupos sociales en torno a la idea de raza en su relación con

las formas de trabajo (Quijano, 1999, 8). En este sentido, el proceso de la modernidad es constituido por el conjunto de relaciones de colonialidad, es decir, por la articulación de las relaciones sociales a través de la idea de capital y de raza. Trasladando esto a nuestro caso podemos identificar por un lado, el control de la subjetividades, en como estas son representadas dentro de las películas, en este caso estas representaciones plantean una forma de ser y de pensar la parte no civilizada del mundo. Retomando el ejemplo de las instancias de control en las películas, estas se encargan de llevar la civilización hasta el umbral del salvajismo. Por otro lado, también se ven reflejadas las relaciones sociales de producción, dentro y fuera de la pantalla.

De aquí que podemos volver a parte de nuestro análisis narrativo y estético, para iluminar ciertos aspectos de este con la teoría de Quijano, específicamente con la noción de colonialidad de poder. Por un lado tenemos la intersección entre los procesos económicos (que es ya parte de la modernidad que planteamos desde Castro-Gómez y Dussel) y procesos de subjetivación. De aquí que podemos interpretar la jerarquización de los personajes, tanto narrativa como estéticamente, de la misma forma en la que Quijano plantea la clasificación de los grupos sociales, de este modo podemos plantear que la construcción del otro (caníbal) se da desde la colonialidad del poder. No solo el poder representado del blanco sobre el indígena, sino también el de la facultad de a quien representar y como representarlo. Dentro y fuera de la pantalla tenemos relaciones asimétricas de poder, que son a fin de cuentas las que construyen e implantan modelos de otredad basados principalmente en la noción de raza, esto lo podemos ver claramente en cualquiera de nuestras tres películas. El villano principal nunca es el indígena, este más bien le es asignado un papel de doble subordinación, primero, en relación blanco-indígena, segundo, en relación antagonista principal-antagonista secundario. La “maldad” del caníbal se ve ensombrecida por la del villano blanco, la que sí es planteada como una fuerza que se opone al bien del héroe. La maldad del indígena no se plantea como una maldad per se, sino que se le atribuye a su naturaleza, por lo que el juicio que se realiza hacia aquel personaje homogéneo, que es la tribu caníbal, es directamente hacia su condición racial. Por lo tanto, podemos decir que, en nuestro caso la noción de colonialidad de Quijano nos ayuda a entender cómo funciona la herencia colonial dentro de las películas y como estas reproducen y hasta cierto punto reinterpretan aquella condición.

Continuando esta idea, podemos plantear aquí la noción de colonialidad del ver, que Joaquín Barriandos (2011) plantea en base a la idea de colonialidad del poder de Quijano. El autor plantea que “La colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad, en consecuencia, actúa como patrón heterárquico de dominación, determinante para todas las instancias de la vida contemporánea” (13). De este modo el patrón de dominación colonial está presente en todos lados, en nuestro caso el cine. Barriandos afirma que “la colonialidad del ver debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo” (16). La colonialidad del ver termina siendo la forma en que, dentro de la modernidad-capitalista, occidente reconoce o niega al otro depende del interés del capital. De aquí que podemos plantear cómo funciona la colonialidad del ver en el caso de nuestras películas. La lógica de la mirada en nuestro caso responde a un marcado eurocentrismo. Tenemos que todos los protagonistas son blancos, su tiempo en pantalla es mucho mayor al de los personajes indígenas. Esto deriva en un proceso de inferiorización de la diferencia, primero, racial reafirmando la dicotomía blanco no-blanco, el personaje blanco es el que tiene la facultad de actuar, sus acciones son significativas para la trama, sufre cambios, entre otros aspectos. Por otro lado, tenemos una inferiorización epistémica, que se da en cómo es representada la diferencia, esta representación parte de un estereotipo que muy poco tiene que ver con la realidad fuera de la pantalla. De esta manera podemos afirmar que nuestras películas están entrampadas, o funcionan, dentro del régimen visual de la modernidad/colonialidad. Esto tampoco es de sorprendernos ya que en la época en la que estos filmes fueron realizados, aun no existía un aparato crítico para entender este tipo de manifestaciones, y por otro lado el modelo implantado por Hollywood, que los italianos trataban de imitar responde al mismo régimen visual de la modernidad/colonialidad.

Barriandos afirma que la colonialidad del ver consiste en “una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI, el siglo XVI con el XIX etcétera” (ibid.). De aquí que podemos tomar el modelo de las relaciones con el otro, que se dieron durante la conquista, planteado por Tzvetan Todorov (2010). Lo que el autor plantea es que:

Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o

es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno, y me estimo...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él: o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados (195).

En nuestro caso podemos derivar estos ejes a nuestras películas, para analizar cómo son representadas las relaciones con el otro, y como estas representaciones forman parte o se derivan del conocimiento que ha construido occidente sobre el otro. Por un lado tenemos el plano axiológico, lo que se refiere a los juicios de valor, podemos notar en nuestras películas, primero, dentro de la dicotomía bueno-malo, el juicio no se da hacia la tribu, la tribu es buena o mala, sino es hacia las prácticas rituales caníbales que la tribu práctica, pese a que se trata de representar a la tribu de la manera más homogénea posible existen casos en que el actuar de un miembro de la tribu difiera del resto, por ejemplo Mowara en *Eaten Alive!* o el joven indígena que ayuda a Gloria a escapar en *Cannibal Ferox*. Segundo, en la oposición igual-inferior, en este caso en cambio, no hay un solo momento en el que blancos e indígenas sean representados como iguales, porque se da prioridad narrativa y estética a los personajes blancos, lo que ya construye una jerarquía entre personajes, en este caso el indígenas siempre va a ser inferior.

En segundo lugar, Tóodorov plantea la función de acercamiento y alejamiento. En nuestro caso tenemos un acercamiento al otro (caníbal), al representarlo interactuando con el blanco aunque sea en dinámicas de relación asimétrica. Cuando se representa se acerca al otro pero al mismo tiempo se lo rechaza, rechaza sus formas de organización social, su conocimiento ritual, etc., el blanco esta fascinado con el caníbal, pero no lo incorpora como igual dentro de su conocimiento. Podemos ver como Gloria en *Cannibal Ferox*, busca estudiar a la tribu caníbal, pero al mismo tiempo rechaza sus prácticas de justicia ritual, ya que no encajan dentro de su imaginario de moral. También tenemos al Profesor Monroe en *Cannibal Holocaust*, que logra un mejor acercamiento hacia la tribu, logra incluso a darse un diálogo simétrico entre él y el jefe de la tribu de los Yanamono. Existe primero una sumisión de la tribu hacia el profesor, y luego una sumisión del

profesor hacia la tribu. Esta es una de las partes más interesantes del primer segmento de *Cannibal Holocaust*, las relaciones con el otro son bastante dinámicas, aunque no son simétricas, definitivamente hay un ir y venir desde ambas partes. Esto es particularmente importante, ya que en nuestros otros dos casos, las relaciones con el otro son estrictamente unilaterales, solo existe dialogo entre los protagonistas y el villano que también es blanco.

Por último, en el modelo de Todorov, tenemos el plano epistemológico. En nuestro caso, el grado de conocimiento de la identidad del otro en nuestras películas es a lo mucho superficial. Todo lo que se sabe y se muestra del caníbal, es en gran parte basado en el clásico estereotipo que se viene reiterando desde los relatos de aventura del siglo XIX. Las tribus caníbales en *Cannibal Ferox* y *Eaten Alive!* son representadas prácticamente de la misma manera, pese a que dentro de la historia habitan, la una en América y la otra en el sudeste asiático, no existe un rasgo que las diferencie, esto los vuelve cuerpos abyectos ya que se muestran impredecibles y fuera del orden normado. En cambio, en el caso de *Cannibal Holocaust*, pese a que son tribus ficticias, cada una tiene una identidad diferente, los Yacumo tienen un tipo de organización social por familias, viven a las orillas del río, son más flexibles ante la presencia de extraños, esto se les presenta como un problema cuando son asediados por el equipo documental. Por otro lado, tenemos a los Shamatari una de las dos tribus que practican el canibalismo. Los Shamatari viven en constante guerra con los Yanamono, y practican el canibalismo guerrero (esto lo llegamos a saber por lo que Chaco le cuenta al profesor durante el viaje), no vemos mucho de ellos más que una breve batalla que se da en el río entre ambas tribus. Por último los Yanamono es una tribu que vive en la parte más remota de la selva. La tribu es liderada por un jefe, practican el canibalismo como practica guerrera y como forma de castigo hacia sus propios miembros. En el caso de *Cannibal Holocaust*, Chaco y Miguel juegan un papel clave, a la hora de comunicarse con los miembros de los Yacumo y los Yanamono. La función del guía es interesante en el plano epistemológico, ya que este posee un conocimiento previo del lugar y sus habitantes, lo que nos ayuda a construir la identidad (ficticia) de las tribus. A fin de cuentas el profesor Monroe, interactúa con las tres tribus por lo que su conocimiento se vuelve más amplio, y deja de ser basado en suposiciones y estereotipos. De aquí que para la parte final de la película, el criterio del profesor es mucho más abierto, por lo que su postura es más crítica hacia el equipo documental y sus acciones, que hacia la tribu que los devoró.

3. Dimensiones culturales

El cine caníbal y su análisis involucran una dimensión cultural que procederemos a detallar a continuación. Beverley (2004) plantea la definición de cultura, siguiendo a Gramsci, como: “la esfera en la cual las ideologías son difundidas y organizadas, en la cual la hegemonía es construida y puede ser quebrada y reconstruida” (36). En nuestro caso hablamos de representaciones, por lo que, como ya dijimos antes la representación no es sólo un problema de “hablar sobre” sino también de “hablar por”. Por lo que debemos, primero, analizar la dimensión cultural de la otredad, y como se plantea está dentro y fuera de las películas. También, por un lado, plantear las dimensiones culturales de ese hablar sobre, y por otro las del hablar por. A continuación de esto problematizar la noción de “choque cultural”, para así entender las relaciones entre culturas, occidente-oriente. Derivado de esto podemos plantear la posibilidad de un consenso entre ambas culturas representadas, dentro como fuera de la pantalla. Por último analizar los tropos culturales del canibalismo en relación con el concepto de salvajismo.

Beverley retoma el concepto de hegemonía cultural de Gramsci para plantear la jerarquización cultural que se da cuando una cultura (dominante) representa a otra (sumisa). En nuestro caso, tenemos a la cultura italiana, blanca, letrada, representando a un todo homogéneo que vendría a ser el otro indígena. La cultura es por donde se forman y circulan las ideologías, por lo que la cultura del que representa trata de implantar un modelo hegemónico, que este caso vendría a ser el occidental, a través de la producción cultural, en nuestro caso el cine. Beverley plantea que:

Para Gramsci, la dinámica implícita en la producción de las identidades de los subalternos y de la elite, (...) concebía la cultura de la misma forma que los intelectuales tradicionales la comprendían -arte, música clásica, ópera, literatura escrita, belles lettres, en italiano: en una palabra “alta cultura” -contra la cultura en la forma en que esta era entendida y vivida por las clases populares. (39)

Lo que plantea una partición de la producción cultural, y en nuestro caso problematiza, la producción y circulación de nuestras películas, ya que estas dentro de la hegemonía de las bellas artes, no son consideradas como parte de la alta cultura, sino más bien son productos destinados a las clases populares y a la distribución en masa. En este caso el

cine caníbal, y el otro que representa comparten una semejanza que es interesante insertar al diálogo, ambos son la contra parte de una cultura hegemónica. Por lo que en este caso, discutir el hablar sobre, y el hablar por da un giro particular.

El “hablar sobre” en el cine caníbal es en primera instancia una relación heterárquica (como la llamaría Barriendos) de occidente con el otro. En nuestro caso los códigos culturales del otro no encajan con los códigos occidentales, por lo que al darse esta relación entre opuestos, se da un choque cultural, tanto dentro como fuera de la pantalla. En el caso de *Cannibal Ferox*, Gloria, pese a tener el conocimiento sobre las tribus y sus supuestas prácticas caníbales, no puede llegar aceptar, peor incorporar los códigos culturales que tienen que ver con la práctica de comer personas. En este caso la película habla sobre el canibalismo, algo que se piensa es propio de ciertos lugares no-occidentales, como la selva amazónica, pero esto lo hace desde el lugar de la hegemonía. Por un lado tenemos al personaje principal de la película, Gloria, que de acuerdo con su conocimiento está dispuesta a probar que la práctica del canibalismo es solo un mito. En el otro lado tenemos a los realizadores de la película, que tampoco tienen un vasto conocimiento sobre el tema, sino que se basan principalmente en el estereotipo que se ha creado alrededor de la figura del caníbal dentro de la narrativa de ficción. Por lo que el hablar sobre en el cine caníbal produce un choque cultural, que se produce principalmente en el sentido mismo-otro, ya que los que tienen más problemas al aceptar la realidad del otro, en el caso de nuestras películas son los personajes blancos.

El caso del “hablar por” es más complejo. Primero, porque se problematiza sobre quien tiene la facultad de representar al otro. Para esto nuestro mejor ejemplo es la segunda parte de *Cannibal Holocaust*, esta parte consta de los fragmentos de metraje del equipo documental, recuperado por el profesor Monroe. Las acciones del equipo documental son difíciles de aceptar, en especial las decisiones de Alan Yates, como director del documental y como líder de facto del grupo. La forma en que Yates manipula la puesta en escena, para así capturar su visión sesgada de las supuestas tribus caníbales del amazonas, es uno de los ejemplos más claros del hablar por. Pero la forma en la que esta parte de la película esta filmada hace difícil para el espectador identificar ese sesgo. La cámara en mano, las escenas candidas del equipo en su día a día, nos hace pensar en una imparcialidad, un “se muestra todo, no se oculta nada”. Pero mostrar la intimidad en este caso oculta aspectos mucho más profundos de la psique de los personajes. Podríamos decir que Alan Yates es una parodia del *auteur*, pone sus palabras en bocas de otros,

utiliza a otros para representar sus acciones. De este modo Yates habla por la tribu, cuando se propone asediar a la misma, con el propósito de luego manipular el material, para que sea más sensacionalista.

Retomando la noción de choque cultural, en el caso de nuestras películas, este se da cuando los personajes blancos entran al territorio del otro, que es delimitado por estatutos culturales y geopolíticos que son resultado de la herencia colonial de estos lugares. Pero la representación del otro en el cine caníbal no tiene como propósito incorporar o rechazar la alteridad, sino más bien es un ejercicio que función en ambos sentidos. Como ya lo planteamos anteriormente desde el pensamiento de Tódorov (2010), se acepta al otro al mismo tiempo que se lo niega. La posición que toma nuestras películas es que el caníbal se construye como un ser repulsivo, no solo por su apariencia, sino también por su cultura (195). Pero también trata de hacer de esta representación un atractivo para el público, el espectador no va a mirar su igual triunfar frente a las adversidades, sino que va a ver a los caníbales comer personas. Como ya vimos antes este es el aspecto voyerista intrínseco del cine de explotación. Esta forma de construir la imagen del otro representa un intento de sincretismo entre la cultura occidental y su alteridad. Pero en el caso del cine caníbal nunca se llegó a un consenso, al menos en lo que respecta a las representaciones, ya que las jerarquizaciones tanto estética como narrativa, siempre favorecieron a los personajes blancos, con un mínimo de excepciones que ya mencionamos. En el caso específico de *Cannibal Holocaust*, cuando el profesor Monroe es invitado a cenar por el jefe de los Yanamono, podemos hablar de un momento de transculturación, el profesor ofrece parte de su cultura (la grabadora), y el jefe le corresponde ofreciéndole un bocado de hígado humano, como parte de la suya. En este caso en particular existe un diálogo, intercambio de códigos culturales. En el resto de la película, y las otras dos películas, siempre el peso se inclina mucho hacia él un lado, no existe un balance, poco menos un consenso, o una hibridación cultural.

El otro cultural, en el caso de nuestras películas, en la mayoría de las veces es el caníbal, pero como ya vimos en ocasiones muy puntuales, este modelo puede variar. Pero esto no significa que el otro sea representado de una manera más heterogénea, sino más bien se cambió de un modelo colonial a otro (Bartra, 1993). En este caso, vamos del modelo del caníbal salvaje de la literatura de aventura de siglo XIX, al del buen salvaje que aparece mucho en textos históricos desde los primeros momentos de la conquista. Desde los diarios de Colón, ya tenemos una separación entre buen salvaje; el que no se

resiste a ser dominado, acepta la presencia y asimila al conquistador y su cultura; y el mal salvaje (el caníbal), el que se resiste a la conquista y evangelización de su tierra y su gente. Tanto Mowara en *Eaten Alive!* como el joven que ayuda a Gloria a escapar en *Cannibal Ferox*, podemos considerarlos como derivaciones del mito del buen salvaje. Este mito viene desde mucho antes del descubrimiento de América, y es ajustado por los colonizadores para describir las “buenas” relaciones que se daban con los nativos. Según Bartra existen tres grandes interpretaciones que se ofrece al estudio de los mitos: “a) el mito evoluciona a partir de una fuente primigenia; b) el mito se difunde en la medida de su aptitud; c) los mitos derivan de la identidad estructural del espíritu humano” (38). En nuestro caso tenemos a las culturas nativas de América como la fuente primigenia, de donde se origina el mito del canibalismo. El mito del canibalismo se difunde a través de los escritos coloniales, y rápidamente se establece como una verdad antropológica, que es el punto de partida de nuestras tres películas. Por último, Bartra plantea que los mitos derivan de la identidad estructural del espíritu humano, identidad claramente marcada por nociones de civilización y barbarie, creando una distinción más profunda entre el buen salvaje y mal salvaje, noción que esclarecemos gracias a los ejemplos de nuestras películas.

Para terminar con las dimensiones culturales, es pertinente, plantear la noción de canibalismo como un tropo cultural. El canibalismo “a partir del juicio heredado del discurso teológico y humanista, (...) es puesto en primer plano como un estigma dentro de los descriptores binarios que van a caracterizar al salvaje americano” (Chaparro, 2013, 13). El discurso teológico lo vamos a dejar a un lado, ya que no aparece en nuestras películas, además tampoco de momento es integral para la discusión, por lo tanto, nos enfocaremos principalmente en el discurso humanista. Chaparro nota que:

“Tzvetan Todorov ha develado la semiótica que se extiende por el conjunto de los textos y las prácticas colonizadoras, para mostrar como su objetivo era infantilizar y animalizar el cúmulo de los predicados que se le adjudican a ese ‘otro’ que españoles y europeos terminaron por inventar” (13)

En nuestro caso podemos ver esto, las tribus caníbales son representadas en un estado primitivo, cazan a las personas como un animal caza a su presa. Como son representados

en estas películas, los caníbales no distinguen la crueldad hacia humanos de la crueldad hacia animales. En *Eaten Alive!* los vemos despanzurrar a Mowara de la misma forma que lo hacen a un reptil en la primera parte de la película. Por otro lado, tenemos el caso de la infantilización, esto está presente particularmente en *Cannibal Holocaust*, cuando el profesor encuentra primero a los Yacumo, y luego a los Yanamono. Los primeros son representados como una tribu inocente, que ha sido recientemente atacada y se está recuperando de los estragos. La segunda como la tribu incivilizada que no sabe mejor.

4. Dimensiones políticas e ideológicas

La política de la otredad es un elemento extendido del análisis y la política cultural en varios niveles. El principio básico se puede establecer con bastante facilidad: de alguna manera, un grupo dominante se ha aprovechado de la tendencia cultural y lingüística general de dividir el mundo en categorías privilegiadas y sus “otros” (Bhabha, 2013; Dussel, 1994). Sabemos, por ejemplo, que palabras como “negro” se encuentran comúnmente en formas que indican algún tipo de inferioridad, en referencia al mercado negro, o las artes negras. De esta manera, la “blancura” se asocia con los aspectos “buenos” de nuestra cultura. De forma más sutil, la “blancura” también se asocia con la norma, lo que es normal o se da por sentado, mientras que su opuesto lingüístico se asocia con lo anormal, lo desviado, lo extraño, lo que no pertenece, lo que es problemático, peligroso, disruptivo, etc. (Hall, 2013, 438). Supongamos que el ejemplo de “discapacitado” es aún más claro: aquí, un grupo completo de personas diversas se define completamente por lo que no son: no es normal, no está capacitado y, por lo tanto, no pertenecen realmente, son el “otro”.

Lo que le da a esta tendencia su poder particular es que el lenguaje mismo parece operar con estas simples divisiones binarias. Usar la oposición entre términos es una forma importante de transmitir significado, de modo que se pueda desarrollar una narrativa explicativa completa para aclarar el significado del término al contrastarlo con lo que no es. Las oposiciones binarias se utilizan para desarrollar el significado de las palabras en oraciones o narrativas, y también para representar los significados en los rituales sociales. Por un lado, parece que hemos descubierto un mecanismo importante de diferenciación cultural o lingüística para explicar las diferencias sociales (Lowenstein, 2005, 3). Por otro lado, si las divisiones binarias como esta son tan fijas en la cultura como parecen, existe un problema político. Para expandir este problema, se verá que ciertas divisiones sociales están profundamente arraigadas, por lo que cualquier actividad

política para cambiarlas probablemente no tendrá éxito. Este tipo de actividad se encuentra en los llamamientos liberales para tratarse mutuamente por igual, o para intentar otorgar algún tipo de derecho básico. Lo que se necesita, en cambio, es una forma de política más arraigada culturalmente.

Las películas realistas, como en nuestro caso, tienen una estructura narrativa característica, donde una serie de interpretaciones plausibles de los eventos se demuestran en la pantalla, por ejemplo, a través de los discursos o actividades de los personajes centrales. Eventualmente, sin embargo, la narrativa continúa presentando una visión privilegiada de los eventos, a veces a través de una demostración de los límites de las interpretaciones de los personajes (Stam y Spence, 1983, 8). Esta vista privilegiada pretende representar la realidad misma, y es la única versión de los eventos que no está asociada con un personaje específico. Como por ejemplo en el metraje del equipo documental en *Cannibal Holocaust*. Los puntos de vista específicos reales representados como realidad son generalmente los elementos familiares de la ideología: que no se puede negar la “naturaleza humana”, que las rubias sexys son una influencia peligrosa, que Occidente es muy superior al Este, el caníbal es inferior al blanco civilizado y así sucesivamente. Sin embargo, el efecto principal de una película realista es convencer a los espectadores de que son sujetos conocedores que de alguna manera han usado “su” experiencia para “descubrir” las conclusiones que la película ha presentado (ibid.). Otra vez volviendo a *Cannibal Holocaust*, podemos notar como la película, a través de su tratamiento del tema, ayuda a los espectadores a tomar una posición con respecto a la espectacularización de la violencia, pero no tanto a construir un juicio a la forma como la diferencia es tratada.

Esta perversión, en nuestras películas, está de algún modo tratando de evocar lo real. Para Lacan lo real junto con lo simbólico y lo imaginario componen la realidad del sujeto, cada uno de estos términos emergen gradualmente con el tiempo. Hall Foster (2001), retoma el ideal lacaniano para plantear su tesis del retorno de lo real. En este retorno se produce un consumo complaciente mediante hechos brutales y una evocación a la mortalidad (132). De aquí la idea de repetición, como un drenaje de la significación para crear una defensa contra el afecto, para integrar el objeto repetido al orden simbólico (134). En el caso de la película, aquí analizada, esta no solo representa hechos traumáticos, sino que también los produce a través de la abyección del cuerpo. La idea de trauma aquí evoca un encuentro fallido con lo real, y “en cuanto fallido lo real no puede

ser representado” solamente repetido (136). De aquí el acto violento representado en la película no es uno solo, sino que son varias iteraciones de la misma acción, así drenando de significación a la acción a través de un lenguaje visual, en palabras de Foster, “el primer orden de conmoción es tamizado por la repetición de la imagen” (140). Dicho, esto se puede decir que en estas películas hay una búsqueda de detonar lo real a partir de la repetición de un trauma, o en este caso la representación de una imagen traumática. Aquí también entra en juego la mirada, el sujeto es visto al mirar, y representado al representar, por lo que asume una doble posición según el esquema lacaniano.

Dicho esto, podemos pensar alrededor de las dimensiones políticas e ideológicas de las representaciones del caníbal que tenemos en nuestras películas. Como ya vimos antes, la oposición indígena(caníbal)-blanco(civilizado) está presente de manera bastante evidente. El cine caníbal ni siquiera hace el intento de ocultar este binarismo, este se encarga de representar estas jerarquías tal como las interpreta, mas no de entenderlas. De un modo el cine caníbal perdería su potencial de espectacularidad, y su carácter explotativo, si se dedicara a tratar de explicar las políticas de la representación del canibalismo, y las ideologías que están involucradas. Por esto, en este caso reproducir aquel binarismo, tal y como este está presente en la tradición literaria del siglo XIX, es lo que nos permite a nosotros poder acceder a esa representación sin mediaciones. Nuestras películas no se proponen problematizar la situación del discurso sobre el caníbal, sino más bien mostrar que este todavía está presente, y resaltar que todavía no ha sido analizado a la profundidad necesaria. Estas películas nos ayudan a entender que este binarismo va más allá del material cinematográfico, estas relaciones que vemos en la pantalla, el intelectual frente a los salvajes en *Cannibal Holocaust*, o la socialité enfrentándose a la selva en *Eaten Alive!*, por nombrar un par de ejemplos, aquellas mismas relaciones se dan también fuera del terreno ficticio, y no solo dentro del campo cultural del cine. Nuestras películas nos muestran como son las relaciones entre sujetos y sus otros, no solo entre caníbales y blancos, sino que nos hacen pensar en una dimensión geopolítica de las relaciones mismidad-otredad.

Esta división binaria se basa en gran parte en la hegemonía del lenguaje. El lenguaje construye jerarquías no solo culturales, sino también políticas, en el momento en que el otro, el que no tiene a su disposición y no puede utilizar en lenguaje hegemónico, sus acciones nunca van a estar al mismo nivel de significación. Si tomamos al actuar como parte del discurso. De aquí podemos pensar al lenguaje del cine caníbal como el

lenguaje hegemónico, ya que construye y cimienta a la diferencia. En apartados anteriores ya hemos hablado sobre el lenguaje cinematográfico, el discurso, y el análisis del discurso, por lo que tenemos un marco para discutir la función del lenguaje en la construcción política e ideológica de la otredad. En el caso de nuestras películas el discurso sobre el caníbal influye a las relaciones que tiene Europa con América, u occidente con oriente, no hay que olvidarnos que *Eaten Alive!* toma lugar en la selva de Nueva Guinea, aunque la tribu que la habita no se diferencia en nada de las tribus de la selva del Amazonas en *Cannibal Holocaust* o *Cannibal Ferox*. Esto porque es reproducida por el mismo lenguaje y discurso que las otras dos películas, y este es uno de los grandes problemas del cine caníbal, las historias pueden tomar lugar en cualquier lugar inhóspito del mundo y se le daría el mismo tratamiento. Incluso en *Cannibal Holocaust*, que es de algún modo la película que mejor encapsula una crítica a las relaciones con la otredad y la diferencia cultural, termina siendo insuficiente para que esta se convierta en una crítica geopolítica de las relaciones con el otro.

Para concluir, aquí llegamos a inferir que, la otredad y construcción de otredades, epistemológica y culturalmente, se da como resultado intrínseco del proyecto moderno capitalista, este construye la diferencia para luego negarla o aceptarla dependiendo del bien que esta operación tenga en relación con el capital. También planteamos como dentro de la modernidad el cine se convirtió en una de las principales formas en que occidente accede al conocimiento del otro. Pero también recalamos que este conocimiento es sesgado, ya que reproduce un estereotipo de la diferencia, que hace que esta se convierta o en un tabú o en un fetiche. Por otro lado, vimos cómo se construye el discurso sobre el otro en el cine caníbal y como en este se reproducen dinámicas más amplias de saber/poder. Por otro lado, en cambio, vimos como también dentro de este cine vemos presentes patrones de dominación colonial, tanto dentro como fuera de la pantalla. Planteamos como el cine caníbal reproduce un régimen escópico occidental, que se relaciona con la colonialidad del ver, y por lo tanto con las relaciones entre occidente y su alteridad. Este régimen escópico nos ayuda a entender la jerarquización de las representaciones que se dan en cada una de nuestras películas. También como los personajes indígenas no tiene de otra más que ser los caníbales o en casos particulares representar al buen salvaje. Por último, como todo esto termina sirviendo a una agenda política e ideológica propia de la modernidad occidental que trata de entablar relaciones asimétricas con las culturas que están fuera de sus límites.

Conclusiones

Al principio de este trabajo nos propusimos estudiar la representación de la otredad-caníbal en tres películas, como esta representación se construye, a que dimensiones epistemológicas, culturales y políticas responden, teniendo como base las teorías poscolonial y decolonial, los estudios culturales, y los estudios visuales. Después de haber planteado toda la teoría a utilizar nos dedicamos a desarmar cada película en sus aspectos formales, tanto estéticos (puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie) como narrativa (historia y trama), para así entender cómo funcionan las dinámicas entre otredad y mismidad dentro de nuestras películas.

En una primera instancia notamos como existe una necesidad de contrastar lo civilizado con lo no-civilizado a través de un ir y venir entre Nueva York, que se muestra como el estadio último de la civilización y la selva. La ciudad es el orden, la naturaleza el desorden. Los ambientes inhóspitos de la selva logran que la historia no deje de reproducir la misma ansiedad que sienten los personajes al estar fuera de su hábitat. Estética y narrativamente se crea una distinción entre los personajes blancos y los indígenas. Las tribu son representadas como un todo homogéneo que ni los héroes ni los villanos pueden controlar. La narración de estas películas es bastante tradicional, con la excepción de *Cannibal Holocaust* que se convirtió en un hito del estilo *found footage*. En *Cannibal Ferox* y *Eaten Alive!* los sucesos son presentados de forma cronológica, en cambio en *Cannibal Holocaust* existe un ir y venir entre el metraje recuperado y el profesor revisándolo, que va llenando los vacíos dejados en la primera parte de la película. El otro es, narrativamente subalterno, es gracias a las acciones de los personajes blancos, que los indígenas nos son mostrados. Por otro lado existen momentos de distanciamiento entre la historia y el relato, existen momentos que son mostrados pero que no necesariamente son experimentados por los personajes.

Estéticamente, el uso de sangre falsa es abundante, los prostéticos y efectos especiales son bastante auténticos, tomando en cuenta que son películas de presupuesto moderado que fueron filmadas en locación solamente con la ayuda del personal necesario. El montaje en las escenas en las que se muestra el canibalismo es rápido, hay planos que duran máximo un segundo, esto le da una incómoda velocidad y llega a causar shock

sobre el espectador. Los primeros planos son usados principalmente para mostrar las emociones de los personajes principales, cuando son usados en los indígenas es para incomodar a los espectadores con su extrañeza y salvajismo. En este caso pudimos identificar como aquí se resalta la idea de espectacularidad y como las representaciones del otro solo sirven para ese propósito solamente.

Después de este estudio más formal de las películas pasamos, a realizar un análisis basándonos en conceptos sacados en su mayoría de las teorías poscolonial y decolonial. Tomando en cuenta los contrastes que se presentan entre lo salvaje y lo civilizado llegamos a afirmar que el cine caníbal, sirve de algún modo para reafirmar la necesidad del modelo moderno-capitalista, este modelo plantea la necesidad de una oposición binaria entre civilización y barbarie, que se podría resumir en: debemos ser civilizados porque si no seríamos caníbales. Esto responde a convenciones culturales particulares a cada época. En nuestras películas estas son claras, el miedo hacia lo desconocido, lo inexplorado, preocupaciones con respecto al avance del sistema moderno-capitalista, como cuestionándose porque este aún no ha llegado a completarse en su totalidad, porque aún existen formas de organización social diferentes a la occidental, entre otras. Por lo tanto el representar al otro se convierte en una forma de sujeción para mantener aquella diferencia caníbal al margen. Esta pasó de la literatura de aventura en el siglo XIX al cine para la segunda mitad del siglo XX, como resultado de la posmodernidad y la necesidad de poner al otro ante el escrutinio de occidente. Teniendo en cuenta que los medios de comunicación, como el cine, son la principal fuente del conocimiento del otro para el occidental promedio, la representación del otro se vuelve esencial ya que la mayoría no tiene otra forma de acceder a otras culturas sino a través de una pantalla. Por otro lado, también, la representación del otro en el cine caníbal ayuda a reafirmar la posición de occidente en el sistema-mundo moderno-capitalista, ya que a través de esto se resalta el carácter heroico del modelo de hombre occidental-civilizado, y se rechaza a la diferencia al mismo tiempo que se la incluye. La representación del otro en el cine caníbal no tiene como propósito incorporar o rechazar la alteridad, sino más bien es un ejercicio que función en ambos sentidos.

Este cine, al ser un cine popular, ha tenido que enfrentarse a la hegemonía del cine arte, en una lucha de poder asimétrica, en la que se enfrentan discursos de clase, gusto y estéticos, intrínsecos de la posmodernidad. Así mismo la aparición de discursos contrahegemónicos que cuestionan el legado de la época colonial nos ayudan a cuestionar

los regímenes de verdad representados en nuestras películas. Tomando en cuenta al tropo del canibalismo como una de las herencias del colonialismo, pudimos ver como se presentan las relaciones sociales basadas principalmente en la noción de raza, y como esta configura toda relación que le preceda. Y así como funciona la idea de la raza para construir jerarquías entre sujetos, de igual modo estas jerarquías están representadas en nuestras películas.

Dentro y fuera de la pantalla tenemos representadas relaciones asimétricas de poder, que por su cuenta construyen e implantan modelos de otredad basados principalmente en la noción de raza. La maldad del indígena no se plantea como una maldad per se, sino que se le atribuye a su naturaleza, por lo que el juicio que se realiza hacia aquel personaje homogéneo, que es la tribu caníbal, es directamente hacia su condición racial. De aquí que la lógica de la mirada caso responde a un marcado eurocentrismo. Tenemos que todos los protagonistas son blancos, su tiempo en pantalla es mucho mayor al de los personajes indígenas. Esto deriva en un proceso de inferiorización de la diferencia racial reafirmando la dicotomía blanco no-blanco, el personaje blanco es el que tiene la facultad de actuar, sus acciones son significativas para la trama y sufren cambios.

El cine caníbal ni siquiera hace el intento de ocultar los binarismos, este se encarga de representar estas jerarquías tal como las interpreta, mas no de entenderlas. De un modo el cine caníbal perdería su potencial de espectacularidad, y su carácter explotativo, si se dedicara a tratar de explicar las políticas de la representación del canibalismo, y las ideologías que están involucradas. Nuestras películas no se proponen problematizar la situación del discurso sobre el caníbal, sino más bien mostrar que este todavía está presente, y todavía no ha sido analizado a la profundidad necesaria. De este modo estas películas nos ayudan entender las relaciones binarias entre sujetos, basadas en distinciones étnico-raciales, relaciones que van más allá del material cinematográfico.

Por otro lado, esto nos permite esbozar una teoría corporal con relación a la representación del caníbal en el cine, que nos abre la posibilidad a futuras entradas sobre el tema. En una primera instancia se puede decir aquí que el cuerpo es el protagonista de distintas disputas de poder, poder colonial racializado que se basa en la diferencia étnica para representar una jerarquía de los cuerpos. Jerarquías que excluyen a los cuerpos

diferentes y anormales, este es un ejercicio de violencia epistémica que no solo afecta a su representación sino que a su corporalidad misma. El representar también es construir, por lo que el cuerpo es sometido a las mismas dinámicas de cambio que su representación. Podemos decir que esto se da por la vía de la transculturación, en la que el otro asume formas culturales de la cultura hegemónica, por lo tanto el cuerpo es forzado a adaptarse a diferentes condiciones. De aquí que la violencia física al cuerpo del otro es tan común y fácil de representar en el cine caníbal, no es solo por el simple hecho de que la violencia vende. El cuerpo es el que más resiste estas dinámicas, y continúa siendo el elemento principal de las disputas de poder.

De este trabajo también podemos plantear que el otro nos sea dado como verdaderamente otro, esto es, manteniendo una diferencia irreductible, esto se debe a que el otro es parte originaria del mismo ser (corporal). Planteando esto desde otra perspectiva, la mismidad aparece cuando se construye la alteridad, en nuestro caso esto se da en el campo cultural, a través de construcciones discursivas. De aquí que se puede hablar incluso de la existencia del otro en la mismidad, sea como un acontecimiento de encuentro del ser, donde no es suficiente decir que el otro sea parte del mundo, sino que el otro también es percibido por la mismidad como siendo un sujeto corporal del mundo. Aquí es importante resaltar la dimensión del lenguaje (visual, escrito, etc.) ya que se plantea como la primera instancia de la construcción de la alteridad. En este sentido, la palabra de la mismidad es mucho más que una palabra para el otro, porque ella está dirigida a un sujeto individual, quien reacciona a ella desde su propia historia. Esto nos permite decir que la palabra habla de la historia del otro, precisamente como la encarnación de las adquisiciones culturales (apropiación) en la historia de su vida, a modo de significaciones que se han convertido en maneras de hablar, de pensar, que se han hecho hábito en él y en nosotros.

Por lo tanto, en la representación cinematográfica del cuerpo caníbal también se dan un encuentro entre el ser y el otro. Existe una relación de complementariedad, el blanco (aventurero, antropólogo) no puede existir sin el caníbal. Estos dos se mantienen en una constante disputa porque cada uno ve al otro como una amenaza para sí mismo, en una dinámica similar a la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. En el cine caníbal se plantea una idea de complementariedad, pero no en el sentido de “dos partes de la misma”, sino de dos elementos diferentes entre sí pero que producen un equilibrio narrativo, ya que la única función de este equilibrio es que la historia pueda fluir

fácilmente. De este modo cada diferencia corporal posee un conjunto propio de significados. Se plantean dos conocimientos y dos lugares opuestos, el centro contra la periferia, la civilización frente a la barbarie. Por lo que se plantea al cuerpo también dentro de una dimensión geopolítica, cada cuerpo pertenece a un lugar específico.

Obras citadas

Avramescu, Cătălin. 2011. *An intellectual history of cannibalism*. Woodstock: Princeton University Press.

Barriandos, Joaquín. 2011. “La Colonialidad Del Ver. Hacia Un Nuevo Diálogo Visual Interepistémico.” *Nómadas (Col)*, no. 35: 13–29.

Bartra, Roger. 1993. “Salvajismo, Civilización y Modernidad: La Etnografía Frente al Mito.” *Alteridades* 3 (5): 35–50.

Beverley, John. 2004. *Subalternidad y representación Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.

BFCC. “Video Nasties”. *British Board of Film Classification*. Accedido el 29 de abril de 2020. <https://bbfc.co.uk/education-resources/education-news/video-nasties>.

Bhabha, Homi K, and César Aira. 2013. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bitel, Anton. 2018. “Discover the Grainy Depravity of This Notorious Cannibal Horror.” *Little White Lies*. Accedido el 3 de mayo del 2020 <https://lwlies.com/articles/cannibal-ferox-review/>.

Boix, Armando. 1999. “Los *Pulp* Magazines En Norteamérica.” *Sitio de Ciencia-Ficción* 11.

Bordwell, David. 1995. *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona [etc.: Paidós.

Brewer, Ebenezer. 1992. *Brewer’s Dictionary of 20th-Century Phrase and Fable*. Boston: Houghton Mifflin.

Brown. 2012. *Cannibalism in Literature and Film*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Bruder, Margaret Ervin. 2003. “Aestheticizing Violence, or How to Do Things with Style.” PhD Thesis, Indiana University.

Campbell, Miranda. 2007. “The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony.” *Taboo: The Journal of Culture and Education*. Vol. 11 (1).

Casetti, Francesco, and Federico Di Chio. 1990. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castro, Eduardo Viveiros de. 2010. *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*.

Castro-Gómez, Santiago. 1999. *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Santa Fé de Bogota: Pensar.

———. 2000. “Ciencias Sociales, Violencia Epistémica y El Problema de La Invención Del Otro.” *La Colonialidad Del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, 145–163.

Chaparro, Adolfo. 2013. *Pensar caníbal: una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*. Madrid: Katz.

Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

Childs, Peter, and Patrick Williams. 1997. *An Introductory Guide to Post-Colonial Theory*. New York: Harvester Wheatsheaf

Cocinamno, Gabriel. 2006. “El Canibalismo Como Alegoría de La Relación Occidente-Latinoamérica.” *Escáner Cultural, Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*. n° 87 (September).

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2017. *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

Dix, Andrew. 2016. *Beginning Film Studies*. Manchester: Manchester University Press.

Dussel, Enrique D. 1994. *1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del “mito de la modernidad”: conferencias de Frankfurt, octubre de 1992*. La Paz: Plural editores.

Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.

———. 1977. *Historia de la sexualidad. 1, La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

———. 2008. *La Arqueología Del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argetina S.A.

Green, Jonathon. 2015. *Newspeak: A Dictionary of Jargon*. London: Routledge.

Hall, Stuart. 2014. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Edited by Eduardo Restrepo, Víctor Vich, and Catherine Walsh. Bogotá, Colombia: Universidad del Cauca: Fundación Enviñón.

Hayward, Susan. 2000. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.

Herman, Luc, and Bart Vervaeck. 2019. *Handbook of Narrative Analysis*.
Accedido el 20 de marzo de 2020.
<http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=5945871>.

Hollanda, Heloisa Buarque. 1997. “El Extraño Horizonte de La Crítica Feminista En Brasil.” *Debate Feminista*. N.15.

Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia: canibalismo, calibanismo antropofagia cultural y consumo en América Latina; premio casa de las Américas 2005*. Frankfurt, M.: Vervuert.

Kerekes, David, and David Slater. 2006. *Killing For Culture: Death Film From Shockumentaries to Snuff*. Headpress.

Koven, Mikel J. 2006. *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press.

López, Alfred J. 2001. *Posts and Pasts a Theory of Postcolonialism*. Albany: State University of New York Press.

Lowenstein, Adam. 2005. *Shocking Representation Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press.

Marcos, Roberto Gelado, and Pedro Sangro Colón. 2016. “Hollywood and the Representation of the Otherness. A Historical Analysis of the Role Played by Movies in Spotting Enemies to Vilify.” *Index.Comunicación: Revista Científica En El Ámbito de La Comunicación Aplicada*. 6 (1). 11–25.

Mignolo, Walter. 1996. “Herencias Coloniales y Teorías Post Coloniales. En. Cultura y Tercer Mundo. Caracas: Edit. S. Chejfec.” *Nueva Sociedad*.

- Miller, Don. 1988. *B Movies*. New York: Ballantine Books.
- Paul, Louis. 2015. *Italian Horror Film Directors*. Jefferson: McFarland.
- Perkins, Claire. Julia, Vassilievaa. 2014. *B Is for Bad Cinema: Aesthetics, Politics, and Cultural Value*. Albany: SUNY Press.
- Propp, Vladimir. 1985. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Pulleine, Tim. 1981. "Mangiati Vivi Dai Cannibali (Eaten Alive)." *Onthly Film Bulletin*. 48 (564).
- Quijano, Aníbal. 1999. "Colonialidad Del Poder, Cultura y Conocimiento En América Latina." *Debate* 44 (51): 227–38.
- Rose, Gillian. 2016. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: SAGE Publications Ltd.
- Santander, Pedro. 2011. "Por Qué y Cómo Hacer Análisis de Discurso." *Cinta de Moebio*. No. 41: 207–224.
- Schaefer, Eric. 2001. *"Bold! Daring! Shocking! True!": A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press.
- Schweinitz, Jörg, and Laura Schleussner. 2011. *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*. New York: Columbia University Press.
- Sconce, Jeffrey. 1995. "'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style." *Screen* 36 (4): 371–93. Accedido el 13 de marzo de 2020. <https://doi.org/10.1093/screen/36.4.371>.
- Shipka, Danny. 2011. *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*. Jefferson: McFarland.
- Spivak, Gayatri. n.d. "Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular." *Postcolonial Studies* 8: 475–486.
- Stam, Robert, and Louise Spence. 1983. "Colonialism, Racism and Representation." *Screen* 24 (2): 2–20.
- Syder, Andrew. 2009. "'I Wonder Who the Real Cannibals Are': Latin America and Colonialism in European Exploitation Cinema." In *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York: Routledge.

Todorov, Tzvetan. 1997. *Introduction to Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2010. *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Waddell, Calum. 2015. *Eaten Alive! The Rise and Fall of the Italian Cannibal Film*. Documental. High Rising Productions.

White, Andrea. 1993. *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*. Cambridge University Press.

Anexos

Anexo 1: Fichas Técnicas

Eaten Alive!

Duración: 92min, 85min (corte censurado)

Sonido: monoaural

Productores: Luciano Martino y Mina Loy

Dirección: Umberto Lenzi

Guion: Umberto Lenzi

Fotografía: Federico Zanni

Música: Budy Maglione

Relación de aspecto: 1.66:1

Negativo: 16mm

Color: Eastman Color

Estreno 20 de marzo 1980 (Italia)

Productora: Dana Film

Distribución: Meduza Distribuzione

Cannibal Ferox

Duración: 93min, 85min (corte censurado)

Sonido: monoaural

Productores: Luciano Martino y Mina Loy

Dirección: Umberto Lenzi

Guion: Umberto Lenzi

Fotografía: Giovanni Bergamini

Música: Roberto Donati y Fiamma Maglione

Relación de aspecto: 1.85:1

Negativo: 16mm

Color: Eastman Color

Estreno 24 de abril 1981 (Italia)

Productora: Dana Film

Distribución: Meduza Distribuzione

Cannibal Holocaust

Duración: 92min, 85min (corte censurado)

Sonido: monoaural

Productores: Luciano Martino y Mina Loy

Dirección: Umberto Lenzi

Guion: Umberto Lenzi

Fotografía: Federico Zanni

Música: Budy Maglione

Relación de aspecto: 1.66:1

Negativo: 16mm

Color: Eastman Color

Estreno 20 de marzo 1980 (Italia)

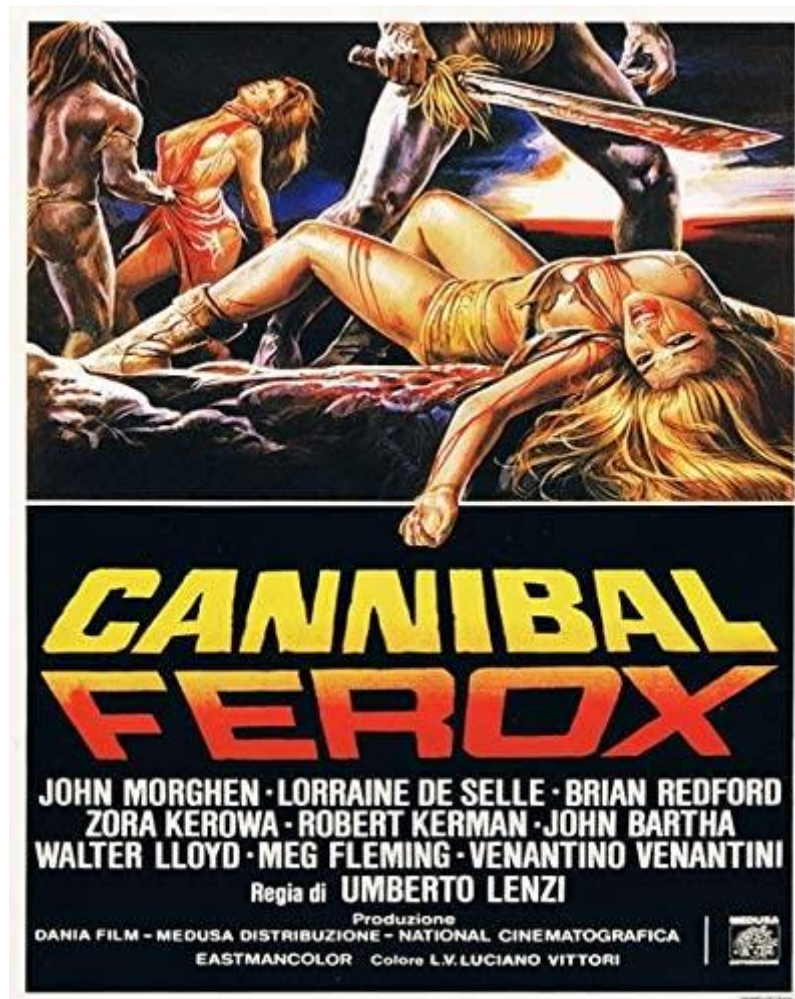
Productora: Dana Film

Distribución: Meduza Distribuzione

Anexo 2: Afiches



Lenzi, Umberto. 1980. *Eaten Alive!*. Italia: Dania Film, Medusa Distribuzione. BD



Lenzi, Umberto. 1981. *Cannibal Ferox*. Italia: Dania Film, Medusa Distribuzione. BD.



Deodato, Ruggero. 1980. Italia: F.D. Cinematografica. BD.

Anexo 3: Matrices de análisis

Secuencia	Descripción (acciones)	Puesta en escena	Puesta en cuadro	Discurso verbal sobre el caníbal

Escena	Planos		Descripción (acciones)	Puesta en escena	Puesta en cuadro
	1				
	2				
	3				
	4				
	5				